ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 8

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ. Лицензия Серия ТВ №10986 от 10.01.2007

воскресенье
9.30

телеканал
Домашний

Павел Любимцев
ГОРОДСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

Распахните глаза – вас ждёт путешествие! Столицы мира и крохотные городки, галереи и музеи, рестораны и ярмарки... Знаменитые памятники, интреснейшие факты, любопытные детали. Живите увлечённо!

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

GP

представляет

Смотрите на DVD

ПЕРВАЯ ВИДЕОКОМПАНИЯ

ГРУППА КОМПАНИЙ GP

в производстве:

„Непрощенные”
Автор сценария и режиссер
Клим Шипенко
В ролях: *Татьяна Васильева, Александр Демидов, Евгений Пронин, Константин Демидов, Константин Соловьев, Михаил Бабичев, Ксения Буравская, Олег Долин, Ольга Ломоносова, Владимир Симонов, Борис Хвошнянский, Анатолий Лобоцкий*

„Если нам суждено”
По мотивам романа Л. Лукиной „Если нам судьба”
Автор сценария
Эверт Паязат
Режиссер *Александр Аравин*
В ролях: *Александр Домогаров, Елена Руфанова, Сергей Маховиков, Елена Великанова, Алексей Панин, Альберт Филозов, Михаил Владимиров, Татьяна Лютаева*

„Дата собственной смерти”
Экранизация романа Анны и Сергея Литвиновых
Автор сценария и режиссер
Денис Червяков
В ролях: *Сергей Шакуров, Анатолий Белый, Александра Флоринская, Екатерина Вуличенко, Анатолий Петров, Ольга Ломоносова*

❑**КАНН-2008: ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В ЭПОХУ ИСЧЕРПАННОСТИ БОЛЬШИХ ИДЕОЛОГИЙ И СООТВЕТСТВУЮЩИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ КИНО НАКОНЕЦ-ТО ПЕРЕСТАЕТ БЫТЬ ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ*
❑**«МОЛЧАНИЕ ЛОРНЫ» — ФИЛЬМ ОБ ОЧИЩЕНИИ СОВЕСТИ НЕ ТРОГАЯ ВОЛКОВ И НЕ ПРИНИМАЯ НА СЕБЯ РОЛЬ ПАСТУХОВ, БРАТЬЯ ДАРДЕНН ИССЛЕДУЮТ ЛИШЬ ОДИН ВОПРОС: МОЛЧАТЬ ЛИ ЯГНЯТАМ?** *АНТОН ДОЛИН*
❑**«ЧЕ»: ГЕРОЙ ПОНЕВОЛЕ СОДЕРБЕРГ ТАК ЖЕ ДАЛЕК ОТ МЫСЛИ РАЗВЕНЧИВАТЬ ЧЕ, КАК И ВОЗВЕЛИЧИВАТЬ ЕГО ЕЩЕ БОЛЬШЕ, ЧЕМ СДЕЛАЛА ЭТО ЛЮДСКАЯ МОЛВА** *АНДРЕЙ ПЛАХОВ*
❑**ЧЕ-2008 ОКАЗЫВАЕТСЯ, МИР ОБЪЕДИНЯЮТ ТАЛАНТ И ПРОФЕССИОНАЛИЗМ** *ФУАД АБДУЛЛАЕВ*
❑**ПИАР И ПАТРИОТИЗМ РЕАЛЬНОСТЬ ВЕДЬ ОТНЮДЬ НЕ СМЕНИЛАСЬ ТОЙ ЕЕ ВЕРСИЕЙ, О КОТОРОЙ РАССКАЗЫВАЕТ ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ТВ** *АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН*
❑**ТРУБАДУР Я НЕ ПРИНАДЛЕЖУ XXI ВЕКУ** *ДАСТИН ХОФФМАН*
❑**«ПРОКЛЯТЫЙ ПОЭТ» ВСЮ ЖИЗНЬ МИННЕЛЛИ ПЫТАЛСЯ ПЕРЕДАТЬ ЗРИТЕЛЯМ СВОЙ ВОСТОРГ ПЕРЕД МАГИЧЕСКОЙ КРАСОТОЙ И СТРАДАНИЕ ОТ НЕСПОСОБНОСТИ ЕЕ КОНТРОЛИРОВАТЬ** *ДМИТРИЙ КОММ*
❑**ОБ «ОБЩЕСТВЕ СПЕКТАКЛЯ» И СИТУАЦИОНИЗМЕ ОНИ ПРИЗЫВАЛИ ДУМАТЬ ГОЛОВОЙ, А НЕ ТЕЛЕВИЗОРОМ** *ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК*
❑**БРАТЬЯ Я ДЕРЖУ ПЕРО, НО ПИШЕМ МЫ В ДВЕ РУКИ** *ЛЮК ДАРДЕНН*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №7/08

61 ? май

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Время «че»
Канн-2008. В «круглом столе» участвуют Евгений Гусятинский, Даниил Дондурей, Нина Зархи, Лев Карахан

РЕПЕРТУАР

27
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Правила игры
«Между стен» («Класс»), режиссер Лоран Канте

31
НИНА ЦЫРКУН
Драма на море
«Три обезьяны», режиссер Нури Бильге Джейлан

35
АНТОН ДОЛИН
Братство агнца
«Молчание Лорны», режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн

39
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Политическая инсталляция
«Гоморра», режиссер Маттео Гарроне
«Диво», режиссер Паоло Соррентино

43
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Методом «эклера»
«Вальс с Баширом», режиссер Ари Фольман

46
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Нет у революции конца
«Че», режиссер Стивен Содерберг

КОММЕНТАРИИ

51
ФУАД АБДУЛЛАЕВ
Не хуже — не лучше

54
АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН
Гордиться пиаром

ИМЕНА

59
ДАСТИН ХОФФМАН:
«Люди на экране — всего лишь тени...»
Интервью ведет Эллиот В. Котек

РАЗБОРЫ

69
ДМИТРИЙ КОММ
Красота мечты и кошмара
Американский мюзикл: эволюция жанра. Винсенте Миннелли

80
АНДРЕЙ ФОМЕНКО
Стереофотография
История фототехнологий

84
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Особый взгляд?
Канн-2008, конкурс дебютов

93
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
«Будьте реалистами — требуйте невозможного!»
Накануне Мая-1968
«Уик-энд», режиссер Жан-Люк Годар

ОПЫТ

99
КАТРИН ДЕНЁВ
Два интервью по личным (и не только) вопросам
Катрин Денёв — Шон Пенн
Катрин Денёв — Роман Поланский

106
ЛЮК ДАРДЕНН
Обратная сторона образов
Фрагменты книги-дневника

MEDIA

137
КИРА БОГОСЛОВСКАЯ, СВЕТЛАНА СОЛНЦЕВА
Конструирование «сериальных реальностей»
Предложение и спрос. Социологическое исследование

ПУБЛИКАЦИИ

151
ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ
Опыт потерь
Заявки на сценарий. Публикация Эллы Корсунской

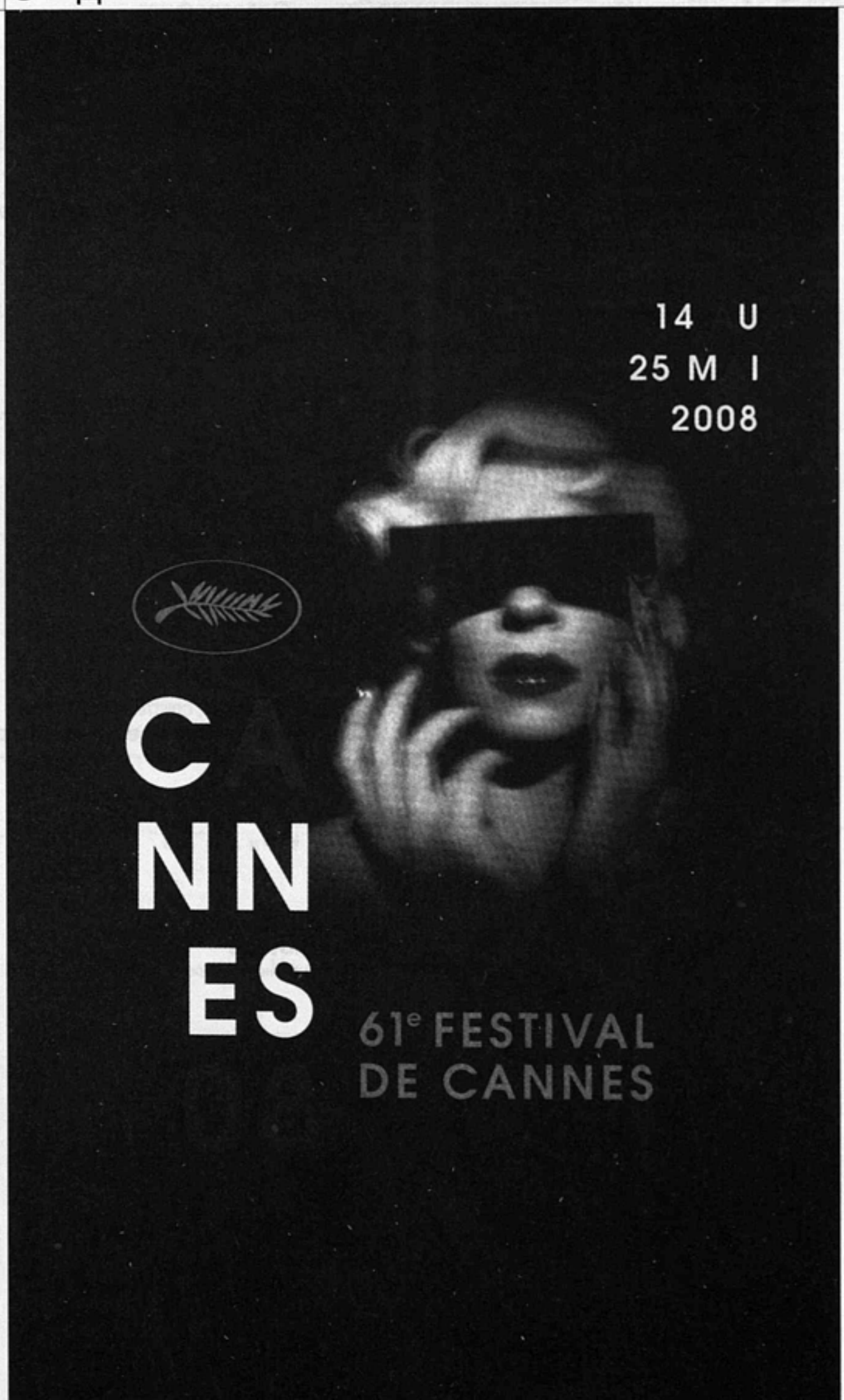
ЧТЕНИЕ

155
АНАСТАСИЯ ПАЛЬЧИКОВА
Один на один
Сценарий

SUMMARY

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Время «че»

КАНН-2008

В «круглом столе», посвященном 61-му Каннскому кинофестивалю, участвуют Евгений Гусятинский, Даниил Дондурей, Нина Зархи и Лев Карахан.

Даниил Дондурей. Для начала признаем, что фестивальный организм в Канне самый разработанный, разноуровневый и разнообразный. Мегаполитика — встреча двадцати девяти министров культуры стран Европейского сообщества, организационные технологии — двадцать видов аккредитации, внешний шик — ежевечерние спектакли проходов по фестивальной дорожке. Мы видели лихие пасы господина Кустурицы господину Марадоне перед премьерой их фильма.

Евгений Гусятинский. Там был еще третий герой — футбольный мяч.

Д.Дондурей. Так что на рыночные, имиджевые, оценочные, интерпретационные и иные измерения, на разного рода профессиональные бебихи этого года, включая программирование, хорошо бы посмотреть в контексте мощнейшей фестивальной машины.

В каннской программе всегда существует некая закодированная гиперидея, явная или нет. И мне кажется, что и в этом году две такие идеи просматривались: возможно, то ли ностальгии, то ли возврата, то ли разоблачения, или игр с левыми движениями. Об этом, в частности, говорит и существенное присутствие латиноамериканского кино, и голливудская эпопея про Че Гевару, и показ коллекции недопоказанных в 1968 году картин. Ну и, как мне показалось, вторая тема: неигровое кино как ресурс игрового. Каковы ваши наблюдения за Каннским фестивалем, как многомерной машиной, комбинатом по созданию имиджей и продаж очень дорогих упаковок разного рода?

Е.Гусятинский. Приезжая в Канн, сразу понимаешь, что попадаешь в центр гигантского медиасобытия, в какую-то виртуальную реальность, более виртуальную, чем сам кинематограф. Каннский миф абсолютно самодостаточный, он существует уже помимо кино и не зависит от того, какие фильмы там показывают. Вот в этом году все ругали каннскую программу. Стал ли сам фестиваль от этого хуже? Не думаю. Конечно, на телеэкранах, в Интернете, в газетах и журналах Канн выглядит намного выигрышнее, чем в реальности, в непосредственной близости, если угодно, — в документальном приближении, которое, что парадоксально, и одержало там верх. Я говорю о фильме Лорана Канте «Между стен» («Класс») — антитезе и каннской мифологии, и киномифологии, и социальной мифологии. Канн способен создать ажиотаж вокруг любого явления, даже если пустить в зале засвеченную пленку, все рав-

но у входа будут стоять очереди. Многие фильмы из конкурса и были такой «засвеченной пленкой».

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что для фестиваля есть еще и другие интересы, кроме качественных селекций?

Е.Гусятинский. Разумеется. Уже давно говорят о кризисе фестивального движения и фестивального кино. Это общая ситуация. И каждый фестиваль выкарабкивается из нее по-своему. Берлин по старинке уповает на политику и политический гуманизм. Марко Мюллер поступает более радикально и эффектно — раз фестивальное кино кончилось, то мы будем делать конкурс из артмейнстрима, из арт-Голливуда, из «оскаровских» фильмов, а звезд на Лидо будет еще больше, чем на Круазетт. Это такой способ заглушить общее неудовольствие по поводу отсутствия, вымирания или устаревания классического авторского кино, которое действительно по всем статьям проигрывает на Лидо более комфортным, более коммерческим лентам. Канн этот кризис окончательно зафиксировал и поместил его в шикарную рамку, но в то же время дал понять, что сам Каннский фестиваль как самостоятельный организм выживает и без гениев, без открытий, шедевров и т.п.

Д.Дондурей. Можно сказать, что каннское руководство и не ставило задачи удивить программами?

Е.Гусятинский. Что касается конкретно программ... Можно, конечно, предположить, что Фремо пытался навести искусственный фокус на Латинскую Америку, не оправдавшую ожиданий. И еще более искусственный фокус — на левую идею. Как бы в угоду сорокалетию мая 68-го года... Но конкурсная программа показала, что левая идея как идея эстетическая и визуальная в кино умерла. А как политическая — она давным-давно стала прерогативой мейнстрима. Хотя, мне кажется, в конкурсе было два фильма, которые по-настоящему и очень современно отвечают и эстетике, и политике левой идеи. Первый фильм — это «24 город» Цзя Чжанкэ. Второй фильм — это победитель Канна «Между стен» («Класс») Лорана Канте. И была еще третья картина, тоже современная, сделанная с пониманием того, как надо сегодня преподносить левую идею в кино, как ее нужно воплощать, в каких формах, — это «Че» Содерберга.

Лев Карахан. Я запутался: так жива или умерла левая идея? Для понимания того, что происходило в Канне-2008, это принципиальный вопрос. Ведь Каннский фестиваль, как бы ни была высока конкуренция с Венецией и Берлином, остается фестивалем номер один прежде всего потому, что живет энергией, возможно, основного противостояния современного мира: левой протестной идеологии и буржуазного консерватизма, воплощенного в образе «красной ковровой дорожки». Кстати, не случайно такую фирменную привлекательность всегда приобретают различные вызывающие профанации этикета и дресс-кода именно на этой знаменитой дорожке: будь то беспримерная попытка пьяного Аки Каурисмяки потанцевать на красной лестнице с эталонным киноаристократом Жилем Жакобом или уже упомянутая дурашливая игра в футбол, которую в этом году затеяли на каннском ковре Эмир Кустурица и Марадона.

В 68-м Годар, Трюффо и Малль, закрывая Канн как изжившее себя буржуазное мероприятие, и представить себе не могли, какую неоценимую услугу этой самой буржуазности своим протестным жестом оказывают. Его энергии хватило аж на сорок лет мудро и победоносно управляемого каннского конфликта между консерватизмом и радикализмом. Но, как видно, юбилейный год оказался критическим. Революционная волна окончательно иссякла. И тут прав Евгений Гусятинский: такое ощущение, что каннская респектабельная эмблематика стала самоценной, лишилась притока реальной взрывной, оживляющей глянцевую поверхность силы.

Для меня наиболее очевидным знаком угасания пафоса 68-го была конкурсная картина с символичным названием «Граница рассвета» одного из главных романтиков студенческой революции Филиппа Гарреля. И не пото-

му, что он утратил романтический настрой. В своей критической фазе он стал как раз еще более настойчиво романтичным. Герой, фотограф Франсуа, сыгранный сыном Гарреля Луи, хочет, но не может вписаться в разумно обустроенную жизнь. Прежняя любовь Франсуа, артистка Кароль, оставленная им и умершая без него, является ему в виде призрака и увлекает в смерть. Так и не дожив до рассвета, герой выходит в окно вслед за призраком.

Все вроде бы очень по-гаррелевски, и символы вроде как не лишены связи с живым авторским опытом: в артистке Кароль несложно угадать погибшую музу Гарреля — богиню андерграунда 60—70-х певицу и фотомодель Нико. Но беда в том, что воспаленный, кризисный романтизм Гарреля уже не находит адекватного художественного воплощения. И было ужасно неловко и как-то грустно, когда, в общем-то, расположенный к Гаррелю каннский зал осмеивал и освистывал те сцены, в которых, почти как во второразрядных хоррорах, Кароль являлась Франсуа в зеркальном отражении. *Кризис как тема* вполне может существовать в рамках искусства, но когда наступает *кризис темы*, ее пора закрывать.

Нина Зархи. Уже предыдущая картина Гарреля была не просто вялой и вязкой — ее вязкость, выморочность бесконечных саморефлексий и персонажей, и автора казались пародией на кино левых интеллектуалов.

Л.Карахан. Не видел этот фильм, но очень может быть. Ведь закат — это процесс, а не одномоментное явление.

Е.Гусятинский. Гаррель никогда до этого не был в каннском конкурсе. Его взяли только по случаю юбилея мая 68-го. Он всегда был каннским аутсайдером и, попав наконец-то в конкурс, стал им еще больше. Это, кстати, доказывает, что левая идея в том виде, в каком она понималась поколением мая 68-го, стала сегодня архаикой.

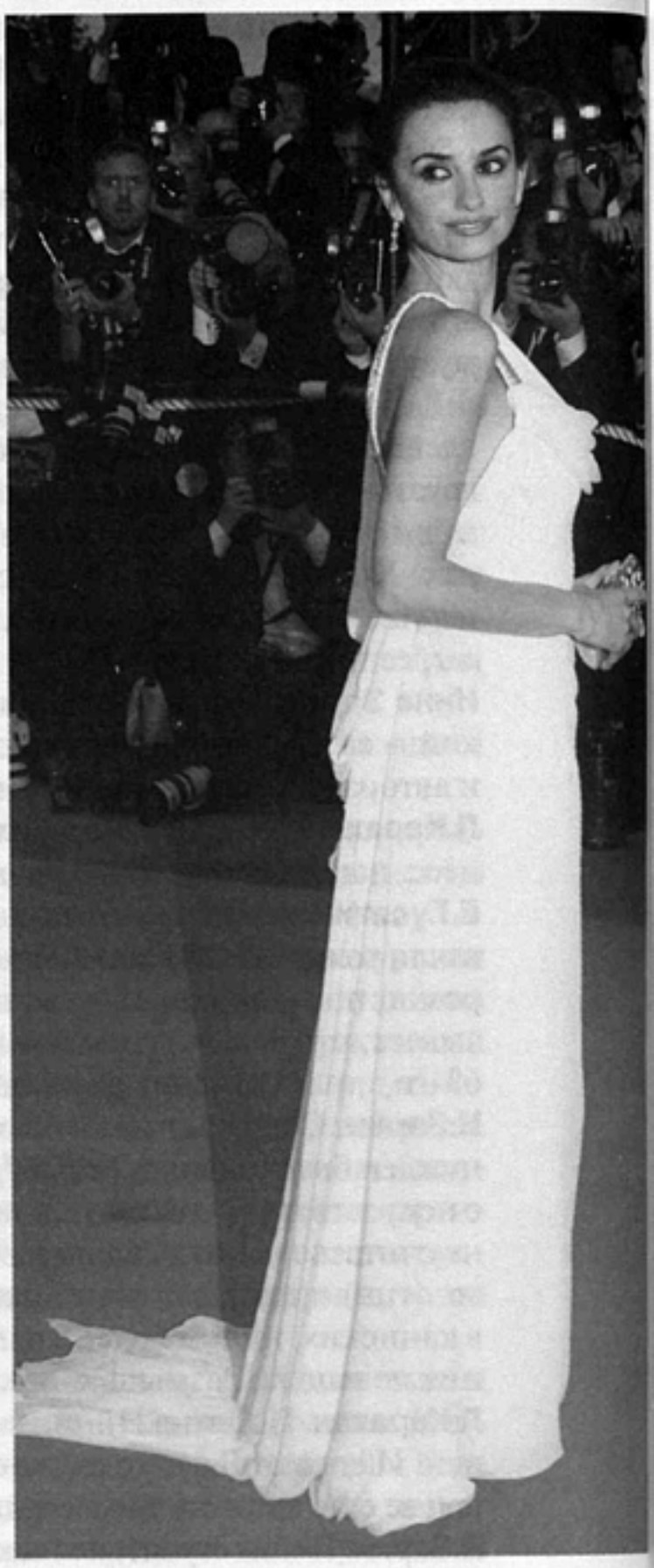
Н.Зархи. Сорок лет назад законодатель и идол фестивального движения вынужден был признать себя буржуа, отставшим от времени и разминувшимся с искусством, — это актуальный и ныне сюжет. Но он не был разыгран, если не считать показ нескольких картин (в том числе и «Анны Карениной» моего отца) в на треть заполненном зале «Бунюэль». Закономерно, что ни в каннских, ни тем более в наших медиа эта скромная ретроспектива отражения не нашла: размышления не были запланированы.

Л.Карахан. Понятна Нинина скромность, но зал, по-моему, был почти заполнен. И если это как-то связано с интересом к 68-му году и левой идее, то пепел ее еще явно стучит в сердце и вселяет надежды.

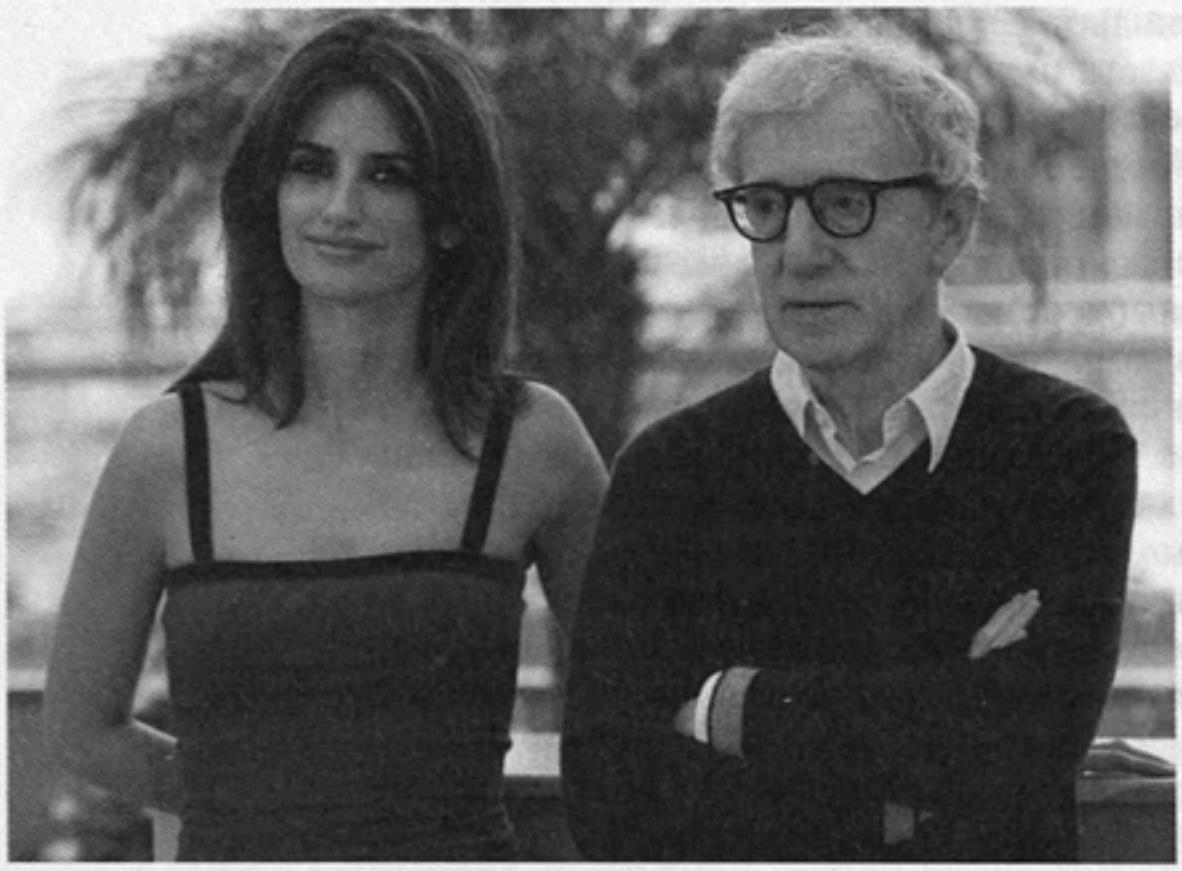
Н.Зархи. Пепел стучит, но надежду не вселяет... А вообще-то, меня «на новенького» удивило, что фестиваль во многом работает для галочки. Возможности беспредельные, так что драматургические и режиссерские фантазии кураторов-организаторов могут быть сколь угодно дерзкими. А они — предсказуемы и, в общем, формально реализованы. Так мне показалось. С другой стороны, может, именно этой своей ожиданной равностью самому себе Каннский фестиваль при личной встрече подтвердил для меня свой символический статус. Значение слова-синонима понятия «фестиваль». Да и на смотр достижений мирового кино за год он тоже тянет, несмотря на все наши претензии к программе. Он ничем не поразил (меня), я как будто все это уже видела, реальный Канн не выплеснулся за рамки того, что мы все о нем знаем. Таким же я его видела в «Матадоре» Эрнста пятнадцать лет назад, и в «Магии кино» Сэма Клебанова в прошлом году. А многое по телевизору выглядит даже шикарнее, значительнее. Марадона с Кустурицей, например, на красной дорожке, или толпы людей, которые, как кажется, ждут звезд или лишний билетик, на самом же деле проход не очень здорово организован, или пальмы на Круазетт, которые — по телевизору-то этого не видно — стоят в кадках, взятые напрокат, как декорации для съемок. Но давайте вернемся к левой идее. Как ее эволюция была отыграна в связи с 68-м годом? Что привезли? Что обсудили?

Моника Беллуччи

Жереми Ренье, Люк Дарденн, Арта Доброши, Жан-Пьер Дарденн, Фабрицио Ронджоне

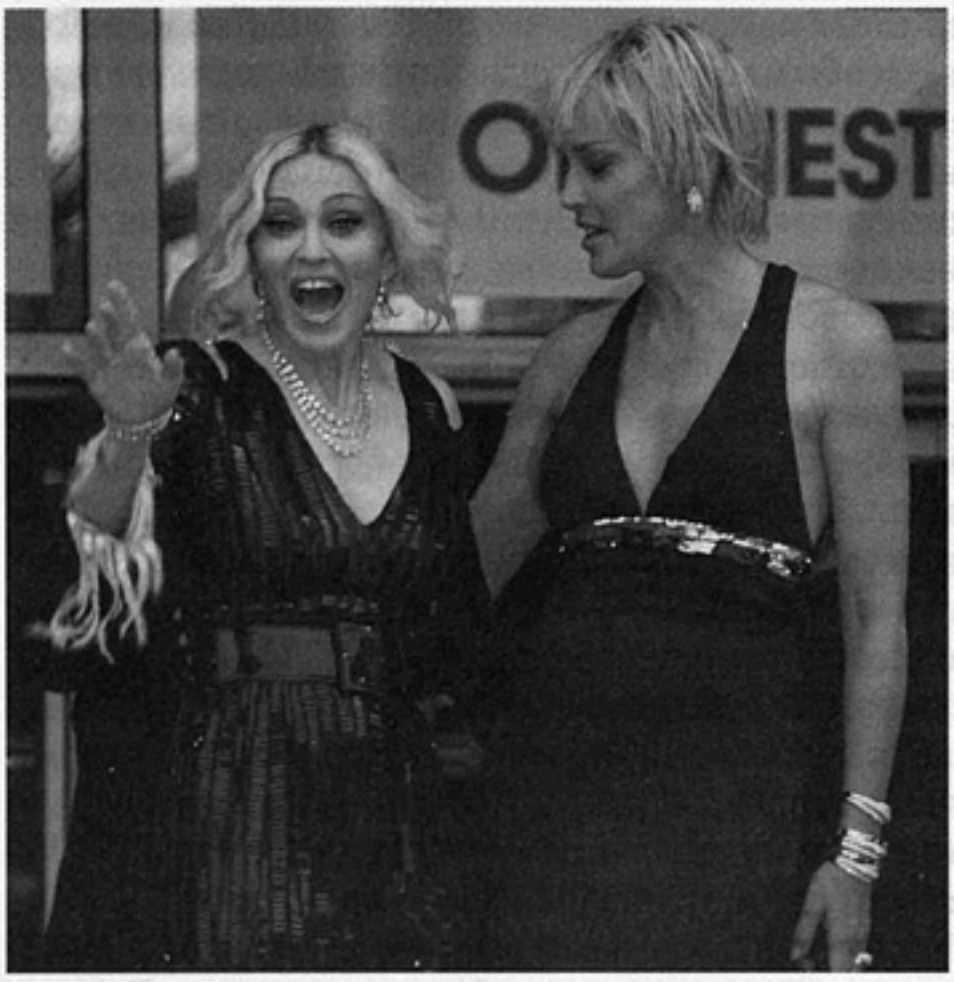


Пенелоппа Крус

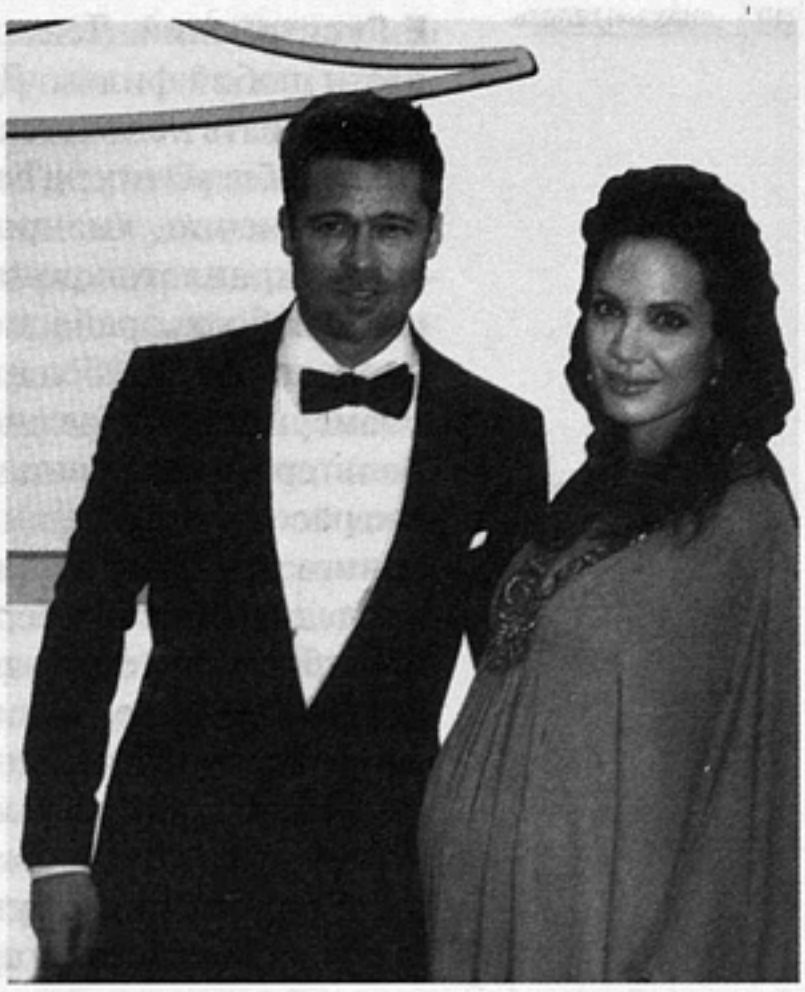


Пенелоппа Крус, Вуди Аллен

Кейт Бланшетт

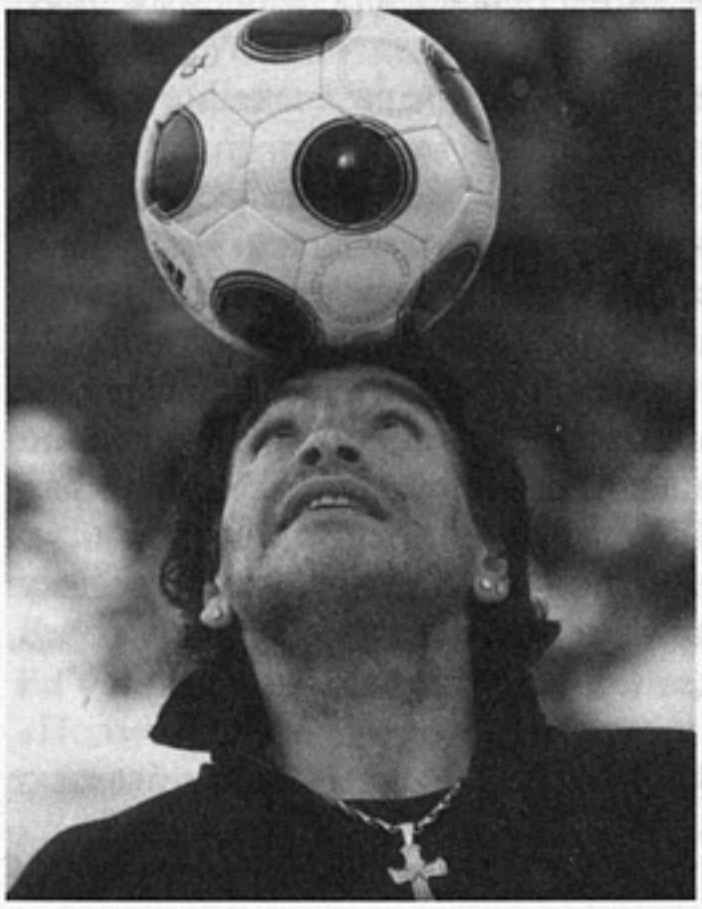


Мадонна, Шэрон Стоун

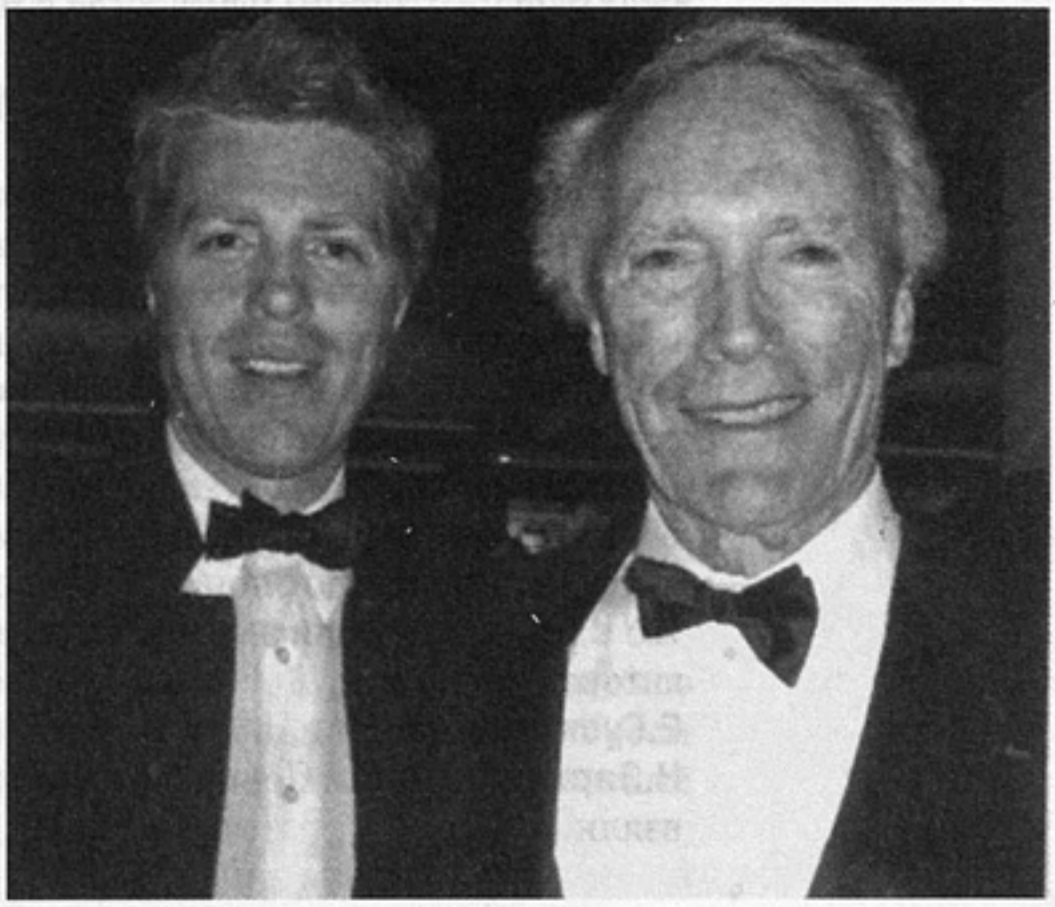


Брэд Питт, Анджелина Джоли

Жюри: Натали Портман, Маржан Сатрапи, Жанна Балибар, Шон Пенн (президент), Александра Мария Лара



Диего Марадона



Кайл Иствуд, Клинт Иствуд

Е.Гусятинский. Левая идея стала сегодня резиновой. Под нее можно подвести любой фильм. Даже «Особо опасен» Тимура Бекмамбетова. Но в эти игры играть не хочется. Тематически многие каннские фильмы отвечали левой проблематике в ее самом бытовом, приземленном, банальном изводе. Тут, конечно, лидировали латиноамериканцы. За Латинской Америкой еще сохраняется романтическая, попсовая левая мифология — революция, свобода, драйв, почвенничество, антиглобализм, третий мир, антиимпериалисты, футбол в конце концов как самая народная игра и т.п. И латиноамериканские режиссеры все это успешно отрабатывают. Вот, например, Вальтер Салеш, фильм называется «Штрафная линия» — там есть классовое расслоение, герои колупаются в бразильских фавелах, кругом нищета, одинокая, вечно беременная мать-героиня, на последнем издыхании и на последнем месяце беременности моющая окна в пентхаусе у нуворишей, и футбол как мечта одного из ее сыновей, современных Рокко и его братьев. Почти то же самое — в фильме «Клетка» Пабло Траперо — тематика в высшей степени социальная, тюрьма, дети, несправедливость закона, но решено все, как и у Салеша, в жанре обыкновенной мелодрамы, не буду говорить, что это «мыло» латинское, но это уже мейнстрим в чистом виде. Поэтому о левой идее тут говорить не приходится. Все-таки левая идея в кино — это не сюжеты про бедных, униженных и оскорбленных или про революционеров, а прежде всего оптика, тип изображения, эстетика, это язык, позволяющий избегать идеологических, в том числе и левых, клише. Это стратегия ускользания и сопротивления. Вот таких фильмов, повторюсь, было три — «Между стен», «Че» и «24 город». А всю латиноамериканскую левацкость блестяще отыграл и иронично отстранил Эмир Кустурица в фильме про Марадону.

Н.Зархи. «Марадона» был принят как остроумный антибританский, вернее, антивеликобританский и антиимпериалистический киножест. Англичане, во всяком случае, даже и иронической дистанции автора по отношению к левацкости, как ты говоришь, не заметили. Фолкленды, Аргентина, Тэтчер — контекст самоигрален. Ник Джеймс, главный редактор Sight & Sound, не упертый «левак», но, разумеется, как всякий нормальный европейский интеллигент и «деятель культуры», тем более англичанин, поддерживающий любой выпад против национальной и буржуазной или аристократической спеси, в восторге от центрального контрапункта фильма: аргентинский гений забивает «гол века» в ворота англичан, «забивая» и звуковое сопровождение — God Save the Queen, британский гимн. Кустурица высвечивает при этом и другую, не политическую символику: он празднует победу ослепительного мастерства и природного таланта над пафосным ритуалом.

Е.Гусятинский. Но это тоже мейнстрим, попса, чистое развлечение для тех, кто ничего не знает о Марадоне.

Н.Зархи. Не знаю, почему мейнстрим не может (или не должен) нести идею — в частности, условно — «левую». Или — «правую». Как «Кабаре», например. Именно мейнстримщики — те, кого Честертон с полным уважением относил к «шарманочному люду», — и способны в простых и внятных историях поведать об актуальном. Травестия — не обязательно спекуляция, а профанирует как раз только пафос высокомерного авторства. Вот «Че», по-моему, именно из-за сидения на двух стульях не получился. То, что обычно Содерберг разводит в своих фильмах, пытаясь снимать по очереди то артхаус, то хит, он свел в одну неэпическую эпопею. Вышло невнятно — и по жанру, и по месседжу. Но в Канн его взяли за имя. Ты думаешь — героя, а я имею в виду, скорее, автора.

Е.Гусятинский. Нет.

Н.Зархи. Если бы Содерберг сделал фильм про насекомых, его бы тоже взяли.

Д.Дондурей. В связи с 68-м годом: они же могли бы лекцию не Тарантино на этот раз поставить, а, скажем, Годара или кого-то другого из тех, кто участвовал в майских событиях.

Н.Зархи. С другой стороны, вот мы бросаем камни в Тьерри Фремо. Да, он не открыл, конечно, новые, едва намечающиеся в пыльных углах мирового кино тенденции — как это было, когда приехал и всех переиграл дикарь Тарантино. Но он подтвердил несколькими средними, хорошими и одной отличной картиной перспективность сегодняшней моды. Все тренды представлены. Все крупные имена — тоже. И то, что называют «документализмом», без наград не осталось. «Между стен» — не бытовой документализм, который теперь тут и там побеждает, не документальная фиксация сырой жизни. Реальные персонажи и их истории, импровизация под режиссерским присмотром. Но — суперконцентрат реальности. Аутентичность, вызывающая восторг доверия. «Тюльпан» же Дворцевого, которого по принадлежности режиссера к документалистике многие сюда же задвинули, — подтверждение, на мой взгляд, моды на винтаж. Экзотизм и подделка под естественность жизни природных людей, под артпримитив все еще работают на фестивальном поле. Шкловский в знаменитом письме к Эйзенштейну в 32-м году написал: время барокко прошло, наступило время непрерывного искусства, когда надо обычное, обычную вещь показывать, как обычную. Дворцевой, выступающий вроде бы как певец обычного, обычную вещь не показывает — категорически — как обычную. Это, в общем, обманка, фальшивая нота. И поставить его можно было в главную программу — как фестивальный мейнстрим. А вот с фильмом Канте Жакоб и Фремо поступили революционно: могли бы забросить его в «Особый взгляд», ухватившись (или сославшись) на «экспериментальность». Вот тут они себя показали, как настоящие драматурги, — поставили «Между стен» в финал конкурса, как восклицательный знак.

Е.Гусятинский. А мне кажется, фестиваль показал кризис кураторского искусства, кураторских технологий, потому что само программирование было очень странным. Когда фильмов нет, зачем делать конкурс из двадцати двух картин, семь из которых абсолютно лишние?

Н.Зархи. Ты имеешь в виду филиппинский фильм, самодеятельность, которую, я думаю, никуда бы не взяли. Или глубокомысленную «Рождественскую сказку» Деплешена, где Катрин Денёв всеми силами пытается спасти ситуацию, перемещая героиню, больную лейкемией и выбирающую донора, который, жертвуя собой, отдаст ей костный мозг, среди двух своих сыновей, на территорию пародии. Не уверена, правда, что режиссер рассчитывал на такое прочтение стыдливого неслияния актрисы с ролью, а не на потоки слез и раздумья о трансцендентном.

Е.Гусятинский. Картины Мендозы, Эрика Ху, Мейрелеша, Гарреля, позорного и позорящего фестиваль Вендерса. Еще там был фильм «Две любовницы» каннского постояльца Джеймса Грея — обыкновенный американский мейнстрим, романтическая комедия, кино для домашнего просмотра на диване. Что оно делает в конкурсе? В это трудно поверить, но фестиваль за него бился, как будто это Ларс фон Триер или Линч, в последний момент отобрал его у Венеции. Когда два главных мировых кинофестиваля борются за такое вот милое среднее кино, мне кажется, это исчерпывающе свидетельствует о состоянии нынешнего фестивального движения. Хотя, и это совсем печально, ремесленный старательный Джеймс Грей — не худшее, что было в каннском конкурсе.

Д.Дондурей. Ну это же мейнстрим.

Е.Гусятинский. Мейнстрим тоже ведь разный бывает. Клинта Иствуда с его «Подменой» можно тоже записать в мейнстрим, и рядом с Джеймсом Греем он смотрится, не знаю, как Орсон Уэллс, до которого — если убрать каннский контекст — его «Подмена», конечно же, не дотягивает.

Д.Дондурей. Лев не согласен с «молодежью», которая первый раз была в Канне?

Л.Карахан. Мало сказать — не согласен. Наша «молодежь» меня просто поражает. Как каннский старожил (шестнадцатый год пошел), боюсь, конечно же, показаться ангажированным, но как можно утверждать, что кризис левой идеологии фестивалем никак не осмыслен, а потом в легкую перетасовывать каннские программы: Вендерса — туда, Дворцевого — сюда... Ведь это программирование, как бы к нему ни относиться, и есть осмысление.

По-моему, и Нина, и Евгений восприняли каннскую программу просто как некий набор фильмов, на этот раз, действительно, не самых выдающихся, и среди них не случилось таких, которые могли бы потрясти, озадачить и вывести из привычного эстетического равновесия, как это было, к примеру, с «Криминальным чтивом», «Забавными играми» или «Догвилем». В том-то и кризис, о котором мы говорим, что никто всерьез не потревожил красное ковровое покрытие.

Но я лично давно езжу в Канн не только для того, чтобы посмотреть интересные новые фильмы. Этот фестиваль приучил меня воспринимать его как целое и как главный, самый важный итог распознавать не месседж какого-то конкретного, пусть даже очень хорошего и очень революционного, фильма, а откровения самого фестиваля. Так было и при Жакобе, так и сейчас при Фремо, даже учитывая все, во многом справедливые, претензии к его программированию. С этой точки зрения, абсолютно не пустым и уж тем более не провальным был для меня и нынешний фестиваль, несмотря на явное оскудение исправно питавшей Канн после 68-го года левой идеологии. В отличие от Гарреля (если позволительно, конечно, сравнивать конкретного художника и фестиваль в целом), который продемонстрировал в своей «Границе рассвета» кризис темы, Каннский фестиваль предъявил именно *кризис как тему*, не утратив аналитической глубины в отображении параметров этого кризиса.

Д.Дондурей. Говорящая пустота?

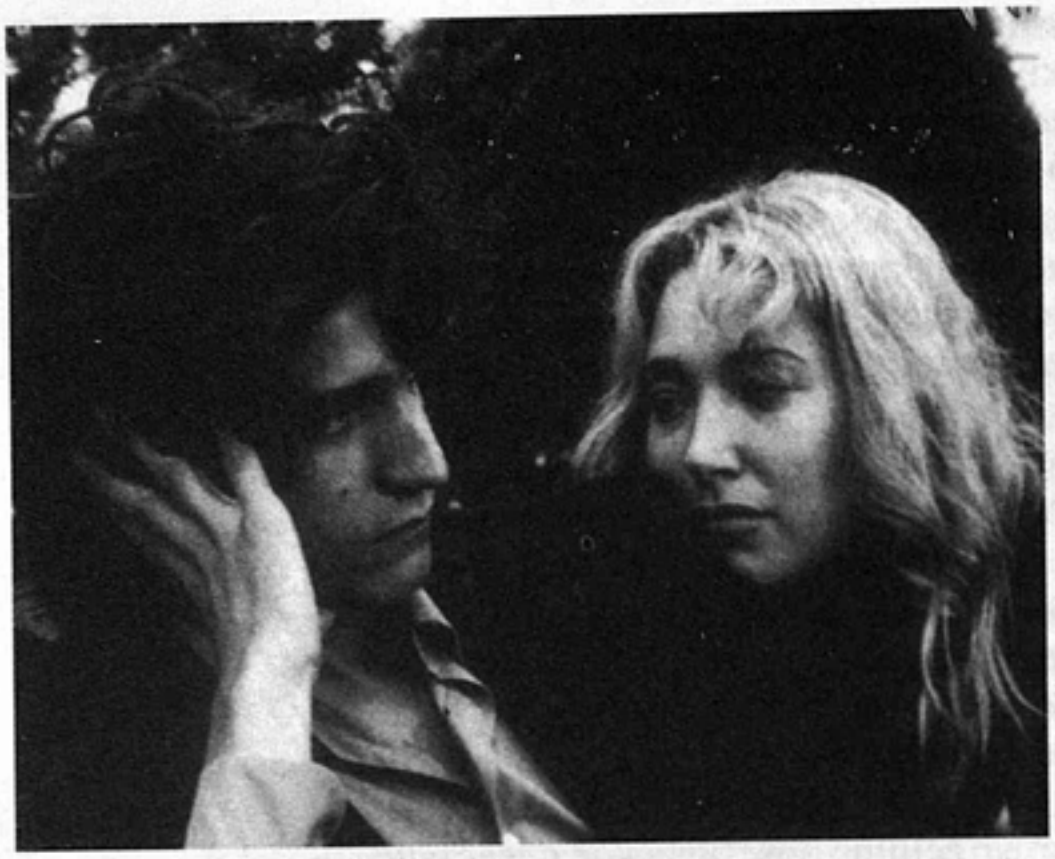
Л.Карахан. Можно и так... очень красиво. Но главное в том, что Канн помогает эту пустоту услышать и содержательно осмыслить. Что же слышится в этой пустоте? Да все то же — апология контркультурного индивидуального протеста, который, как установил еще главный идеолог 68-го Герберт Маркузе, идет с периферии, с окраин, от маргиналов, меньшинств и всех, кто в силу обстоятельств выпал из сонной буржуазности «одномерного человека» или еще не впал в нее. В каннской интерпретации это стало означать повышенное внимание к авторскому началу (cinéma d`auteur) во всем разнообразии его проявления. Однако революционный лозунг, который был полон жизни и энергии в 68-м, а затем на протяжении десятилетий как заклинание успешно предохранял фестиваль от буржуазной «одномерности», сам стал одномерным. Кстати, несмотря на все усилия Фремо. Ведь, получив от Жакоба эстафету главного каннского программиста, он все делал вроде как правильно — попытался вдохнуть новую жизнь в проверенный лозунг cinéma d`auteur и стал изыскивать авторское начало, где только возможно, и с такой силой, что фестиваль превратился в какой-то то ли экзотический, то ли эклектический цветник. Однако неистовый и драматичный сёрфинг Фремо на слабеющей революционной волне все равно привел Канн в день сегодняшний. Не самый удачный? Да. Но поскольку у неудачи тоже есть свои эстетические значения, фестиваль сложил их в цельную и, по-моему, поучительную картину. Мне, к примеру, для понимания происходившего в Канне фильм наивного сингапурского экстремала Эрика Ху и эпатажный фильм Брилланте Мендозы про филиппинский бордель при всей их художественной несостоятельности дают не меньше, чем чисто, почти безупречно чисто сделанный китайский фильм «24 город». Потому что при всем космическом различии кинематографического качества этих картин они в равной степени не обладают той альтернативной энергетикой живой жизни, которая еще несколько лет назад была неотъемлемым свойством даже средних по своим досто-

инствам азиатских фильмов. И Цзя Чжанкэ как большой мастер это очень тонко почувствовал и осуществил по-китайски изысканную эстетическую консервацию живой жизни. Ведь более всего в его картине поражают не реальные драматические судьбы людей, живших в закрытом городе и работавших на обанкротившемся в условиях рынка военном предприятии, а то, как виртуозно без видимых швов соединены собственно документальные интервью с интервью, которые разыгрывают актеры. Еще вчера без этого вживления актеров в документ, без этой эстетизации, без откровенного приема вполне можно было бы обойтись.

Н.Зархи. Что значит «можно было обойтись»? Кому-то можно, кому-то нет. Есть же художественная органика, целостность замысла. Схожая «эстетизация», как ты это назвал, была и у Цай Минляна, и у Ким Ки Дука, и у Хоу Сяосеня. И уж совсем не «энергетикой живой жизни» они потрясают.

Л.Карахан. Под эстетизацией я подразумеваю в данном случае сознательное подчинение реальности приему да еще моноприему, чего лично я никогда не замечал у перечисленных тобой режиссеров. Документальность в этом каннском году вообще доминировала, скорее, как прием, как фасад, витрина протеста и альтернативы, нежели естественное эстетическое следствие взрывного жизненного материала. И это легко объясняется желанием даже в условиях кризиса по-прежнему стоять на контркультурном рубеже! Что называется, «за неимением лучшего» — других более актуальных и действенных противовесов «красному ковру». Но что в результате? Прежде всего оскудение метафорической, или попросту образной, глубины высказывания. Как бы редуцируется второй план и «документализм» теряет художественную перспективу, становится более плоским, прямолинейным и публицистическим. Будь то публицистика моральная, как у Дарденнов в «Молчании Лорны», социальная, как у Салеша и Томаш в «Штрафной линии», или публицистика разоблачительная, как в очень хорошо сделанном фильме о преступлениях мафии «Гоморра». Можно вспомнить прошлогодний фильм румынского режиссера Мунджу (в журнале мы это основательно обсуждали), как бы документальный, как бы очень непосредственный и в то же время обладающий метафорической перспективой и смыслом. Без этого он бы не сработал в том, прошлогоднем, словно на прощание, художественно насыщенном контексте. В этом году с метафорами, настоящей большой эстетикой было туго.

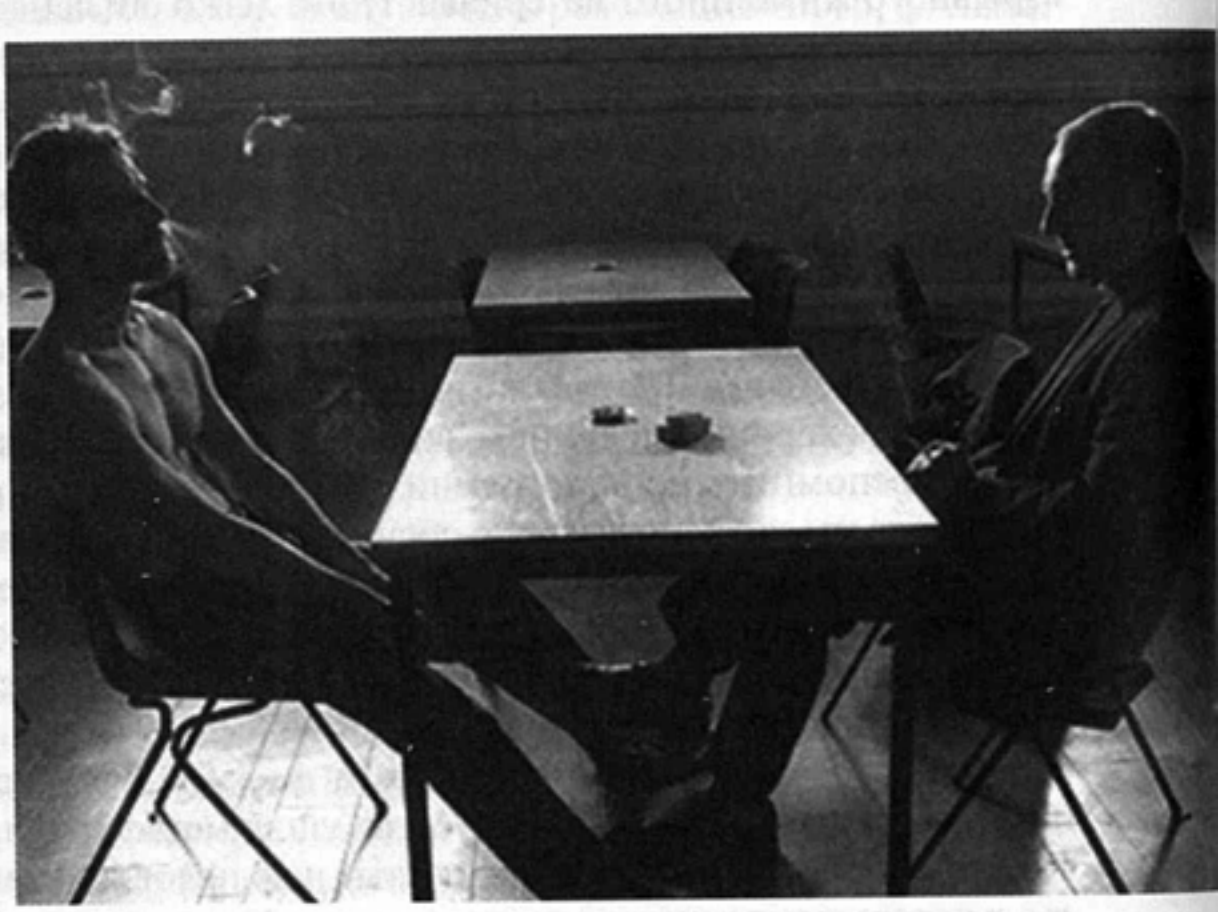
Н.Зархи. Можно я возражу? Не потому фильмы Вендерса, Эгояна, Гарреля оказались слабыми, что из искусства ушла метафорика, как ты говоришь. Просто они сняли выспренние, пустые и до неловкости неумелые манифесты, в которых нет никакой почвы для метафор, а «вторые смыслы», назойливо прокламируемые вместо первых, — пошлые и банальные. Дальше. Ты говоришь: кризис или отсутствие эстетики породили интерес к документализму. Но, во-первых, это очень вместительная категория, и на документах сделанная картина суперстилиста Теренса Дэвиса так же не похожа на «Между стен» или «24 город», как недокументальный Антониони на недокументального же Феллини. А во-вторых, документализм — это что, не эстетика? Язык Канте или Цзя Чжанкэ, уклоняющийся от идеологической и эстетической агрессивности, авторских интерпретаций, даже от самоигрального давления необработанной реальности, и есть сегодня левая идея. Авангардная, а потому антибуржуазная. В том — не политическом, а экзистенциальном — смысле, что прямой взгляд, «непрерывное», по Шкловскому, искусство, спонтанность высказывания или неуловимость концепта, идеологемы, месседжа и т.п. не дают утешительного знания истины в последней инстанции. Это неудобно — для потребителя. Которому предоставлена свобода интерпретаций. Так что весь этот документализм (условно говоря), который ты называешь вынужденным выбором «за неимением лучшего», вовсе не отменяет поиска тех самых второго и третьего планов, которые ты, на мой взгляд, ошибочно, готов признать прерогативой исключительно «метафорики», «настоящей большой эстетики».



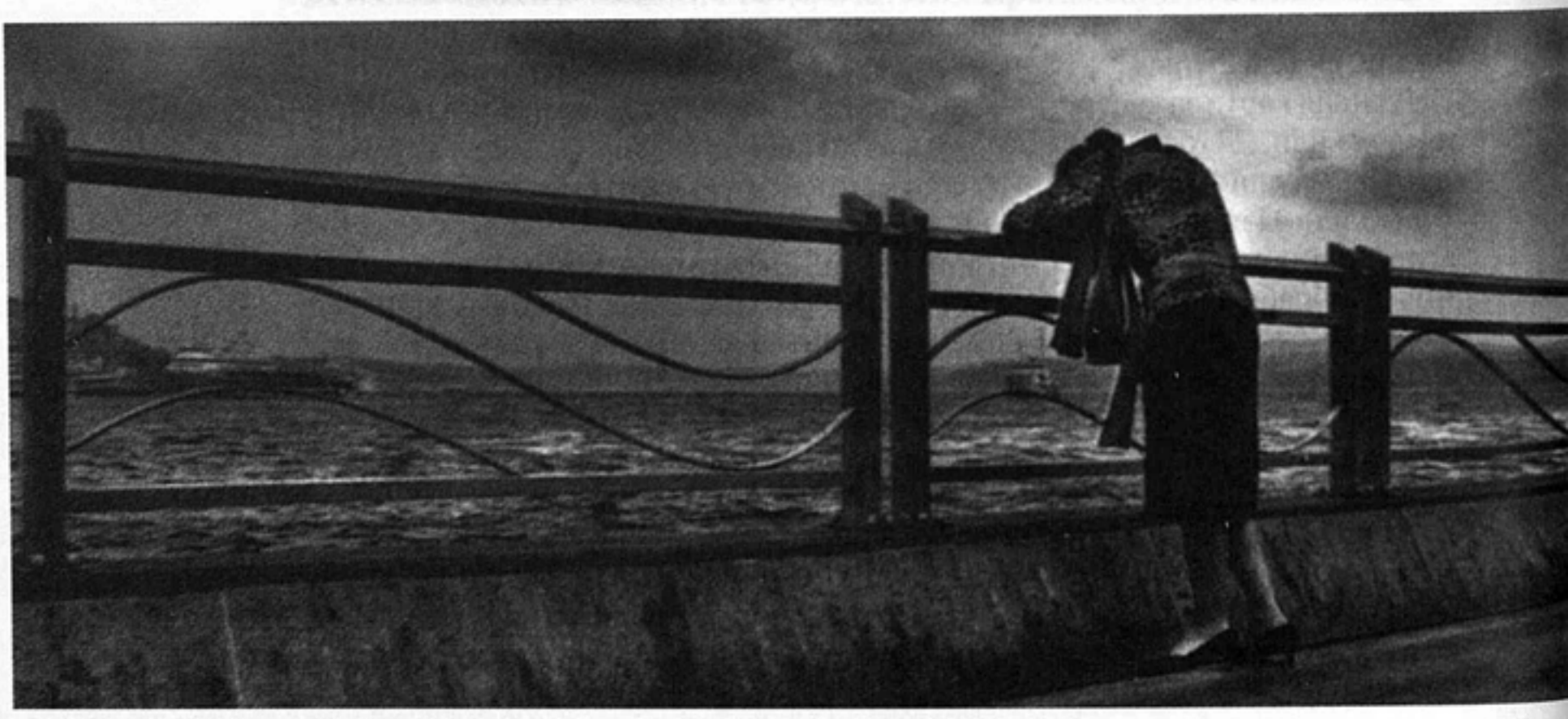
«Граница рассвета», режиссер Филипп Гаррель

«Че», режиссер Стивен Содерберг

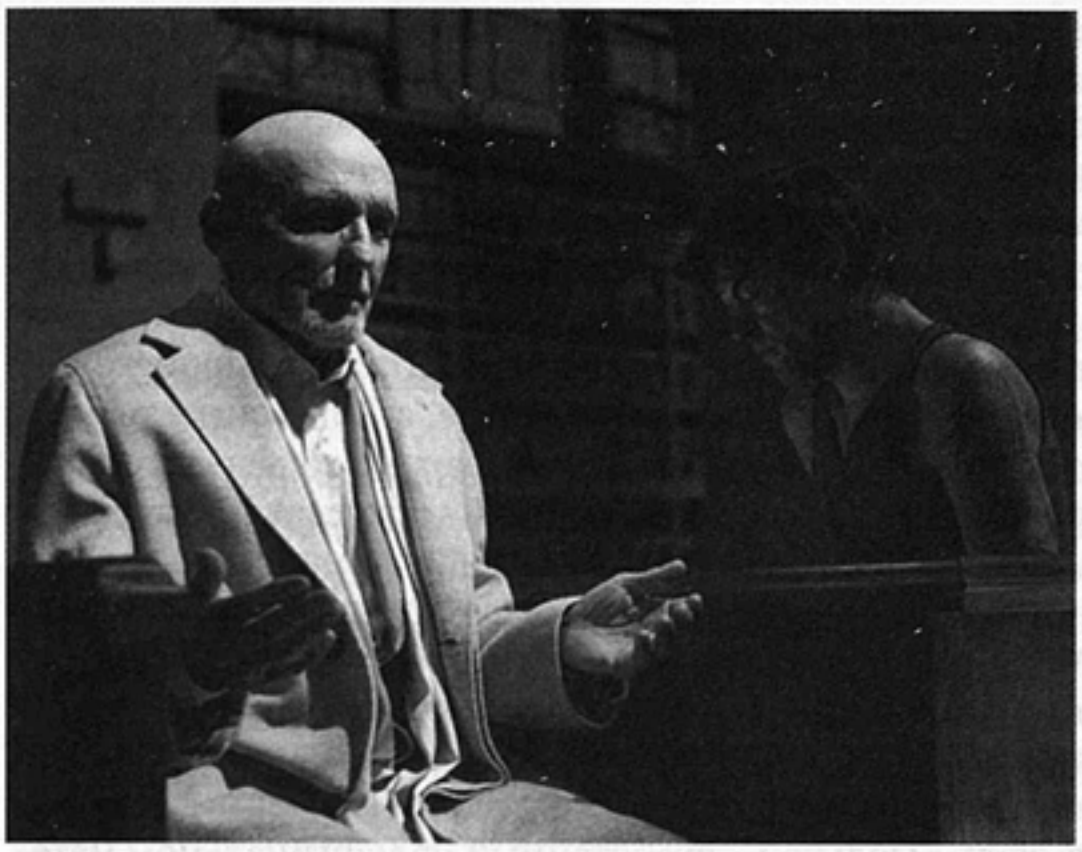
«Две любовницы», режиссер Джеймс Грей



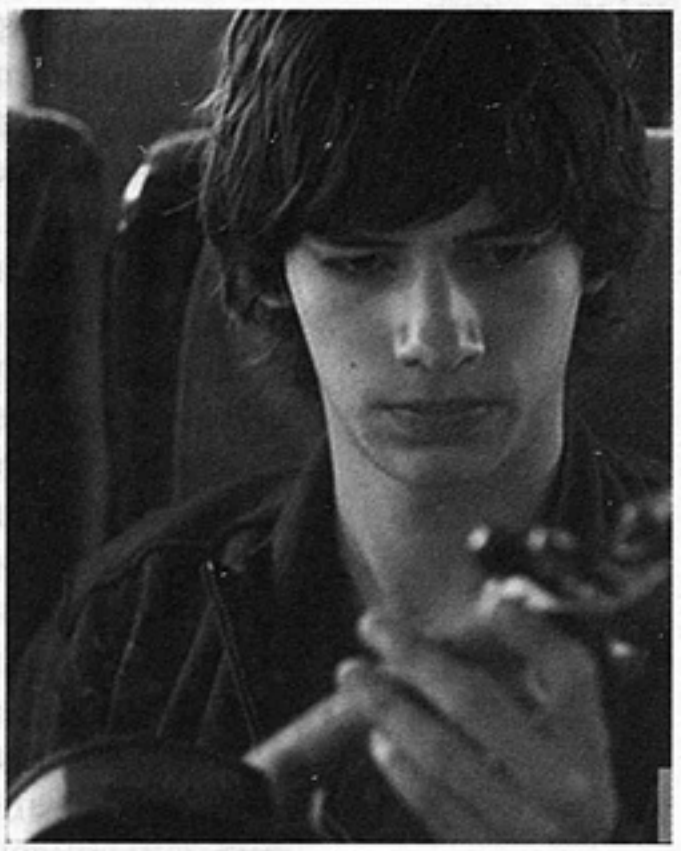
«Голод», режиссер Стив Маккуин



«Три обезьяны», режиссер Нури Бильге Джейлан

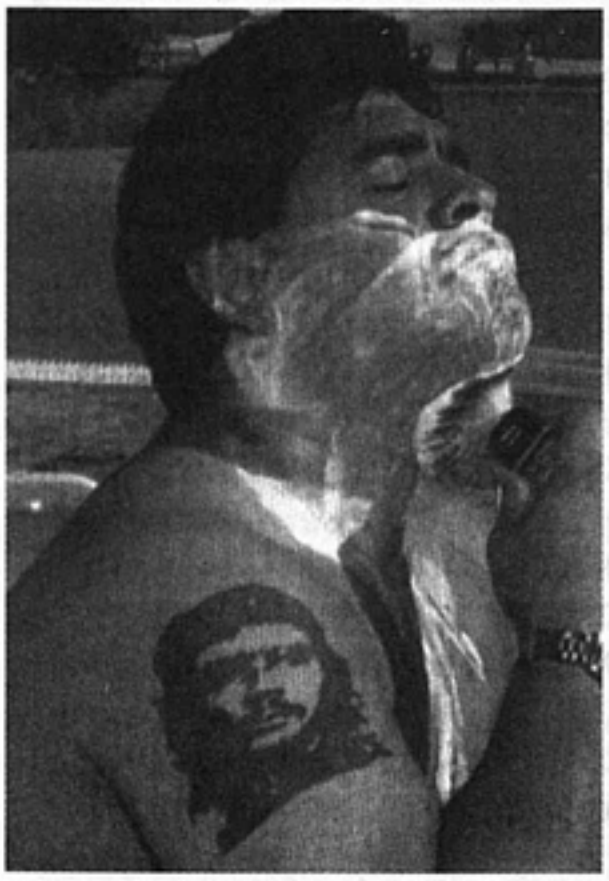


«Стрельба в Палермо», режиссер Вим Вендерс



«Поклонение », режиссер Атом Эгоян

«Подмена», режиссер Клинт Иствуд



«Марадона глазами Кустурицы», режиссер Эмир Кустурица

«Дельта», режиссер Корнель Мундруцо

Л.Карахан. Только что ты говорила, что левая идея «надежду не вселяет», а сейчас, насколько я понимаю, — чуть ли не о ее новом расцвете. Почему же тогда мы так недовольны фестивальной программой? А документализм, ты абсолютно права, плох не сам по себе. Меня смущает лишь тот, который, пусть даже и в «неуловимом экзистенциальном смысле», свидетельствовал на фестивале о попытках силового, на приеме удержания антибуржуазного посыла.

Д.Дондурей. Может, все эти процессы в целом в кинематографе происходят?

Л.Карахан. И в кинематографе, и вообще в искусстве, а Канн сигнализирует, предупреждает об этом. При этом оскудение идет не только по линии внутренней, метафорической перспективы действия, скудеет и сюжетика. Она все более начинает напоминать анекдот. И это одна из наиболее поразительных для меня тенденций фестиваля. Добро бы эта тенденция касалась только американского кино, которое, говорят, просто обязано укладываться в анекдот. И понятно, когда анекдот господствует, например, у Клинта Иствуда с его подменными мальчиками в большом голливудском фильме «Подмена». Но когда анекдот и у Дворцевого с его козой вместо красавицы невесты, критерии сбиваются. Ведь «Тюльпан», сработанный на маргинальном материале, по сложившейся каннской драматургии должен был бы играть роль контркультуры по отношению к большому Голливуду. Однако старый фестивальный сценарий явно не срабатывает.

Н.Зархи. Про необходимость американского кино укладываться в анекдот я, признаться, слышу в первый раз... А Геннадий Островский, сценарист «Тюльпана», как потенциальный автор контркультурного текста — это же нереально.

Е.Гусятинский. Да и вообще у Дворцевого так задумано, это же комедия. А Иствуд — подлинная история, все так и было, как показано в фильме. Настоящий же анекдот — это, по-моему, Атом Эгоян и Вим Вендерс.

Л.Карахан. Ценю твой юмор, тем более что без юмора и даже смеха, который звучал прямо во время показов, ни Вендерса, ни Эгояна, ни Гарреля воспринимать не получается. Почему? Ответ опять же в каннском программном пакете — в ситуации кризиса левых идей протестный, контркультурный пафос, всегда отличавший всех трех выше названных классиков альтернативы, обанкротился, а они сами вдруг оказались незащищенными даже своими несомненными кинематографическими умениями и предстали уже немолодыми, сентиментальными и выспренними резонерами.

Е.Гусятинский. «Постмодернизм» Эгояна — двойное повествование, сюжеты-ребусы, истории-матрешки, игра с медиа и «новыми формами изображения» — не просто устарел, но проскочил сквозь 90-е, когда такие конструкции не мыслились без иронии и ироничной дистанции.

Н.Зархи. С таким важничанием пустотелой формы часто, мне кажется, сталкиваются — в конце концов — художники, во что бы то ни стало нацеленные на метафизику... Озабоченные только трансцендентным. Проживи, извините за кощунство, еще лет десять даже сам Тарковский, он бы, может быть, как и Вендерс, оказался перед лицом кризиса.

Л.Карахан. Наше расхождение в том, что вы стараетесь выделять фильмы в общем контексте, а я — укладывать их в общий каннский паззл. Мне иногда даже кажется, что режиссеры только для того и снимают свои фильмы, чтобы попасть в уже отведенную им закономерностями развития мирового кино каннскую ячейку.

Н.Зархи. Натяжка, по-моему. Фильм Гарреля, скажем, попал в прошлом году на Московский фестиваль с Венецианского — как ты можешь выводить какие-то каннские — эксклюзивные — закономерности из винегрета индивидуальных художественных биографий?

Л.Карахан. Винегрет представляют собой только индивидуальные биографии, не способные выразить актуальные закономерности в развитии кино.

Е.Гусятинский. Мне кажется, все проще. Канн зависим от статусных, «номенклатурных» режиссеров и, к сожалению, не может сказать «нет» Вендерсу, Эгояну или Гаррелю. Несмотря на то что на этот раз они сняли запредельно плохие картины.

Н.Зархи. Конечно.

Е.Гусятинский. В этом сказалась слабость фестиваля, особенно на фоне празднования мая 68-го. Ведь по этому поводу можно было бы радикализировать *конкурс*, отказавшись от этих откровенно провальных, претенциозных, пустых картин статусных режиссеров. Сделать упор на неформатное, более неопределенное и менее глобальное, как раз таки «антиметафоричное» — реальное — кино, которое оказалось в «Особом взгляде». Например, «Голод», дебют современного британского художника Стива Маккуина, показанный на открытии «Особого взгляда» и получивший «Золотую камеру». По-моему, это один из лучших фильмов фестиваля. Если бы Фремо обладал кураторской смелостью и независимостью, он бы, конечно, поставил его в конкурс. Это ярчайшее режиссерское кино, предельно конкретное, но сделанное буквально из трех касаний, именно касаний, а не ударов, но эти касания отправляют зрителя в нокаут. Сюжет — голодовка членов ИРА в ирландской тюрьме в 82-м году, которая привела к гибели пятидесяти человек. Основано на реальных событиях, а сделано, как современное искусство, практически без текста, на основе трех сцен-инсталляций, невероятно сильных по своей визуальной природе. Но этот игровой перформанс постепенно превращается в документ, свидетельствующий не только о перечисленных фактах. Ты видишь не просто информацию о том, что произошло в таком-то году и в таком-то месте, как в фильме «Гоморра». У Маккуина факты свидетельствуют о чем-то большем. Например, о том, что такое революция вообще — ты понимаешь, что люди сражаются уже не за независимость Ирландии, а за внутреннюю свободу. Вот, кстати, абсолютно «левый» сюжет, разыгранный жестко, без компромиссов — эстетических, коммерческих и прочее. Но в итоге — всего лишь «Особый взгляд». Или замечательная картина Дрезена — никаких претензий на метафизику и на метафору. Но при этом и второй, и третий план там возникают.

Л.Карахан. Но что такое картина Дрезена «Облако 9» (или в русской «транскрипции» «Седьмое небо»), рассказывающая об адюльтере героев преклонного возраста, — без шокирующей геронтологической эротики и физиологии дряхлеющих тел? Или «Тюльпан» Дворцевого — без дважды и подолгу во всех подробностях показанных овечьих родов? В том-то все и дело, что реальное, антиглобальное, альтернативное кино уже не создает само по себе внутренней образной перспективы и очень часто вынуждено форсировать реальность, документальность, альтернативность с помощью сильно действующих допингов и аттракционов, без которых трудно было бы скрыть плоскую мелодраматическую заурядность сюжетики.

Е.Гусятинский. Лев, мне кажется, вы несправедливы к Дрезену, упрекая его в спекуляциях на «шокирующей физиологии» и сравнивая его несентиментальную, самоуглубленную драму с этнокомедией «Тюльпан». По-моему, секс в фильме Дрезена снят без любования и эротического флера, без эстетства и всякой «визуальной агрессии», что и рождает у зрителя ощущение интимности, а не подглядывания в замочную скважину. Эти сексуальные сцены не призваны нас шокировать и тем самым отвлечь от «банальности сюжета». Напротив, в том, как Дрезен и его актеры изображают телесность и физиологию — отстраненно и бесстрашно, безыскусно и наотмашь, с какой-то неописуемой неловкостью, которую испытывают в момент близости и их герои, — отражается внутренняя драма этих людей, а она намного шире истории об адюльтере. Драма возраста, старения, умирания, отчаянных попыток им противостоять — все эти темы, кстати, пока не оккупированы мейнстримом, хотя романы Уэльбека, подходящего к ним с другой стороны, очень хорошо продаются. Дрезен не упирается в эту физиологию, за ней открывается целый

комплекс экзистенциальных конфликтов. Простым «психологизмом» их не возьмешь в таком объеме, по крайней мере в кино. Фильм не исчерпывается своим сюжетом. Не знаю, для меня такая глубина в безыскусном, отстраненном и — несмотря на весь «натурализм» — условном повествовании Дрезена и есть внутренняя перспектива или образность, которой так не хватает многим картинам из конкурса с их эффектами и атакой на зрительское восприятие.

Н.Зархи. Вообще, я думаю, в корне неверно искусственно разделять форму и содержание. Вот ты говоришь: если бы у Дрезена не было физиологии, если бы у Цзя Чжанкэ не было соединения реальных персонажей и актеров, то они были бы неинтересны. Но ведь прием-то, метод, форма — содержательны. Это не прикладная вещь. Прием рождается вместе с замыслом. Как же иначе? Потому и сводить хоть к какому-то общему знаменателю профнепригодные картины и фильм Цзя Чжанкэ, подтягивая их к твоему концепту оскудения «энергетики живой жизни», принципиально неверно. Сингапурский и филиппинский фильмы не могут быть энергичными и живыми уже потому — и только потому — что они режиссерски беспомощны.

Л.Карахан. Я, безусловно, поддерживаю неопровержимый тезис Нины Зархи о том, что и прием, и метод, и форма всегда содержательны. Но если предположить, что в художественном методе Дрезена нет никакого содержательного расчета на эпатирующий радикальный жест, а одно только стремление воссоздать, по словам Евгения, «драму возраста» и «ощущение интимности», то как нам отличить картину Дрезена, скажем, от фильма Татьяны Лиозновой «Три тополя на Плющихе» (для наглядности привожу максимально контрастный пример), где Доронина пела в такси песню «Нежность» и, по-моему, они с Ефремовым тоже очень точно и тонко воссоздавали «ощущение интимности» и «драму возраста»? Вот уж где была «неуловимость концепта». А ведь в этом фильме вроде как совсем другая содержательная задача. Куда более «диетическая» и даже мелкобуржуазная, как могли бы сказать советские «леворадикальные» чиновники.

Е.Гусятинский. Вернусь к сравнению «Тюльпана» с «Облаком 9». Дворцевой — в отличие от Дрезена — всеми средствами желает доставить нам удовольствие, развлечь нас, вызвать приятные эмоции, включая слезы умиления над зрелищем рожающих овец и полумертвых ягнят, которым пастухи делают дыхание рот в рот. И он добивается своей цели. Да, никаких вторых или третьих планов его документализм не открывает. Но он и не должен, у него другие — аттракционные, чисто жанровые — задачи. И если уж говорить о «форсировании реальности» и визуальных «допингах», то «Тюльпан» ближе вовсе не к Дрезену, а к конкурсной «Моей магии» Эрика Ху, где подробно — документально, на протяжении всего фильма — показано смертельное шоу спившегося трюкача. Он в реальном времени и на крупных планах глотает лезвия, протыкает себя спицами, пускает натуральную кровь, а потом становится добровольной жертвой уличных садистов (избивают его тоже по-настоящему), чтобы заработать сто долларов. Вот где чистое зрелище, но — в отличие от «Тюльпана» — антисанитарное и омерзительное, когда ты сидишь и думаешь, выдержит этот парень (актер и герой в одном лице) такие пытки или нет, выживет или сейчас умрет прямо в кадре. Ничего другого этот самоигральный и тупиковый материал не вызывает, внутреннего пространства не открывает. У Дворцевого тоже сидишь и думаешь, родят овцы или умрут, встанут на ноги ягнята или погибнут. «Тюльпан», конечно, намного благороднее, гуманнее. Он как бы менее «радикален». В нем нет такого кровавого натурализма, да и вместо реальных людей — овцы, но именно поэтому, я не исключаю, он стоит в «Особом взгляде», а не в конкурсе. Хотя сделан фильм Дворцевого в сто раз лучше, чем включенная в конкурс картина Эрика Ху.

Н.Зархи. Метасюжет, метафора, внутреннее пространство. В сильном искусстве, будь-то Херманис, чей метод Зара Абдуллаева назвала «постдокумен-

тализмом», или Кен Лоуч, настаивающий на своей антиметафоричности, все равно второй план возникает. Аскетизм, повседневность, подлинные типажи, как и документ, — не помеха метасмыслам. Обобщения или намеки вырастают на фундаменте конкретных, недвусмысленно социальных историй. Мысль — из жизни. Когда же выморочная метафизическая «воздусятина» ищет для себя формальную опору в земной истории — по экрану-то ведь все-таки люди ходят, и надо придумать ситуации, в которых они должны произнести то, что составляет, скажем, диалоги в фильме Вендерса (где, к тому же, не только человек, но и Смерть разговаривает: «А что есть жизнь?», «А смерть?», «А человек?»), подтекст с текстом меняются местами, — получается неловко. Вот у Джейлана в «Трех обезьянах» метафорические обобщения возникают органично, рождая рассказ о четырех конкретно страдающих людях.

Е.Гусятинский. Мне кажется, вся «метафизика» Джейлана — на поверхности, на уровне формы.

Н.Зархи. Нет, форма у Джейлана — говорящая. Отчуждаясь, удаляясь от героев, он показывает отчуждение — тотальное.

Е.Гусятинский. Это попытка показать отчуждение не через драматургию с ее «психологизмом», а через отчуждение картинки, через абсолютную обескровленность изображения, снятого на холодную, стерильную цифру. Это, конечно, сделано мастерски. Даже глазам становится больно от выхолощенного изображения вполне реальных, допустимых, но психологически обесточенных событий. Такой визуальный вакуум, очень эффектный. Антониони показывал отчуждение при помощи медленных длинных планов — и тогда это казалось революцией, а Джейлан эти длинноты, которые сегодня уже штампы, «добивает», лишая их антониониевской ауры, вообще какого-либо воздуха. И парадоксальным образом возвращается к классической, еще более клишированной литературности. Кроме чисто зрительного, оптического, визуального опыта, эта формалистская картина ничего собой не представляет. Все ее смыслы очень литературны. Вся метафизика и притчевость — нарочитая, напускная.

Н.Зархи. Дарденны работают вообще на чистой метафоре — сюжет под нее придумывается. Но сюжет — острый, насквозь социальный.

Л.Карахан. Такая метафора и выдает моральную, или морализаторскую, публицистику. Мы видим плоскостную версию той картины мира, которая поражала, — особенно в «Сыне». Сегодня братья Дарденн предлагают явно размягченную версию некогда мощной альтернативы.

Е.Гусятинский. Сегодня такие вещи уже неуместны. Лишь один Звягинцев так не считает. Показательно, что даже Дарденны выглядят слегка устаревшими. Они тоже работают с уже привычными, отработанными кодами, которые раньше взламывали изнутри. Теперь они открывают эту дверь снаружи, с переднего входа, как типичные моралисты, которые приходят к своим героям и выставляют им счет.

Н.Зархи. Они всегда были моралистами.

Е.Гусятинский. Раньше они зеркально отражали жизнь. Я всегда наблюдал за их героями так, будто за ними нет авторского взгляда. А здесь они сами решают все за свою героиню, первые пятьдесят минут она действует самостоятельно — и эти минуты восхитительны, а потом приходят Дарденны и конкретно начинают манипулировать. Я не против манипуляций и условностей, но в случае Дарденнов это входит в чудовищный диссонанс с их зеркальным, кристальным реализмом, с их необазеновской «эстетикой невмешательства».

Н.Зархи. А по-моему, их базеновское «бытовое правдоподобие» очень здорово совпадает с попыткой понять героя (героиню) через обстоятельства. Дарденны предельно сосредоточены на показе обстоятельств ежедневной схватки Лорны с враждебным миром — за какую-то будущую жизнь. Ника-

ких раздумий — она действует на автопилоте, отвечая только на реплики-вызовы самой реальности. Безостановочно, не меняя темпа. Авторов нет. Как и героев. Вот потом, словно усомнившись в эффективности своей притчевой постройки и интонации неучастия, они решают грубо вмешаться и — отдельным сюжетом, приемом, методом — вбросить героиню. Беременную (или нет). Механически, зримо, конкретно. Ура, мол, человек родился!

Е.Гусятинский. Получается не очень изящно, зато очень декларативно и дидактично. А может, дело еще и в том, что они тоже работают с притчевостью, с притчевым повествованием, вполне классическим, только замаскированным под повседневность? Может, в «Молчании Лорны» эта маскировка не особенно удалась? В любом случае их конструкция чересчур выпирает, и ты перестаешь верить происходящему. Канн-2008 действительно отразил кризис этих притчевых схем и конструкций-метафор. Особенно если учитывать, что лучшим фильмом фестиваля стал «Между стен» Лорана Канте. В нем нет ни метафор, ни глобальных замахов, но за его документальной «безыскусностью», рыхлостью открывается целостный, сложный мир.

Д.Дондурей. Зайду с другой стороны, чтобы нашу дискуссию как-то взбодрить или, быть может, повернуть в другое русло. Мне кажется, что существует вечная для кинематографа проблема, связанная с тем, что, в отличие от музыки или изобразительного искусства, у него два полюса. С одной стороны, нужно создавать продукты, на которые хорошо бы продавать очень много билетов и содержать систему, которая сегодня в мире исчисляется десятками, если не сотнями миллиардов долларов. С другой стороны, стоит задача расширения коммерческих плацдармов и платформ, предназначенных для интеллектуальных развлечений. Потому что все, что мы сейчас обсуждали, можно назвать не только решением новых эстетических задач, но и созданием новых *смысловых* территорий. Это всегда очень важно для Каннского фестиваля, поскольку это первое место встречи — этакая «сходка» — шоубизнеса, культуры, больших денег, сумасшедших идей, пиар-технологий... Кроме того, тут надо проявить особое мастерство: встроить антибуржуазность в буржуазность, диких сделать цивилизованными, неизвестных — знаменитыми. Решаются тысячи задач только для одного — вписать все то, что противостоит хорошим продажам, в систему, которая позволит продавать еще лучше.

Это требует правильного понимания сложного контекста, требует фона, подпорок, систем соотнесения. Поэтому в программе этого года расставлены разного рода колышки, фишки, опознавательные знаки типа Вуди Аллена. Милое, привычное и тоже хорошо продающееся кино.

Е.Гусятинский. Вуди Аллен не очень хорошо продается.

Д.Дондурей. Хорошо, возьмите таких парней, как Клинт Иствуд или Спилберг. Уж они-то продаются для своих аудиторий достаточно хорошо. Иствуд не случайно присутствуют в программе... Знаете, когда едешь по Испании, там повсюду тебя поджидают сделанные из фанеры изображения коровы. Я все время думал: для чего? А потом понял, что таким образом мне подают знаки о том, что я нахожусь внутри той самой культуры, в которой существуют матадоры, бой быков, средневековье, католицизм... Они как бы сами себя закрепляют в этой испанской земле. Вот и Каннский фестиваль, он тоже выполняет много скрытых функций, интересных не для критиков, а, в первую очередь, для продюсеров, которые должны получить указания, куда вкладывать денежку. Их довольно много, и они хотят увидеть в Канне не команду чудесных художников, которые, радуя интеллектуалов мира, соревнуются в поисках новых горизонтов. Все, что делают датчане или румыны, — для них некие пробы коммерческого пера. И эстетические задачи служат в конечном счете для этих же целей. Так и здесь. Мы спрашиваем Фремо: «Зачем вы откровенную коммерцию притащили? Вы ведь не идиоты, а очень чуткие люди?» И дело ведь не в том, в конкурсе или не в конкурсе показана та или

иная картина. Важно, что они занимали важнейшие вечерние — в семь и десять часов — сеансы. Это ставилось для того, чтобы были все те отсылки, о которых я говорю.

Е.Гусятинский. У меня не возникало недоумения по этому поводу. Любой крупный фестиваль связан с бизнесом и большими деньгами. Это нормально. К тому же мейнстрим в конкурсе не потому, что он мейнстрим, а потому, что так называемое авторское кино еще слабее. Или оно задвинуто в параллельные секции. Вот в чем проблема. Я тоже считаю, что лучше хороший, честный мейнстрим в конкурсе, чем квазиарт, доморощенный артхаус вроде «Сервиса» или «Дельты». То, что нет авторского кино, это проблема авторов, а не мейнстримщиков. Даже «Две любовницы» Джеймса Грея — типичная мелодрама, только короткая и с хорошими артистами — выглядели лучше многих арт-фильмов из конкурса. Не говоря уж про Клинта Иствуда, хотя «Подмена» — не самый удачный его фильм. Но все равно запаса прочности у Иствуда намного больше, чем у всех остальных конкурсантов. Это тот тип классического кино, который вроде бы уже умер и даже сам Иствуд с ним не справляется, но и в таком виде он выигрышнее современных фильмов.

Д.Дондурей. Отбор всегда ужасно субъективен. Мы же имеем дело с художественной материей, тут нет объективных результатов, как в спорте. Вот этот киноресурс Фремо с Жакобом ставят в «Особый взгляд», а тот — в конкурс, а третий — во внеконкурсный показ в прайм-тайм, четвертый — ночью. Они все-таки очень опытные люди. При этом на всех фильмах — конкурсных, неконкурсных, показанных через красную дорожку, без бабочек, — абсолютно на всех есть особая печать каннской буржуазности.

Н.Зархи. Не согласна. В «Классе» я не вижу никакой буржуазности, если не считать признаком буржуазности качество исполнения, отсутствие авторского косноязычия.

Е.Гусятинский. А где буржуазность у Цзя Чжанкэ? Это чистый арт.

Н.Зархи. «Между стен», кстати, мог бы быть поднят на щит в мае 68-го года.

Д.Дондурей. «Между стен» — это ведь тоже суперактуальная тема эпохи Саркози. Нет для Франции сегодня проблемы более острой, чем интеграция инокультурых эмигрантов, сжигающих тысячи автомобилей, жесткость полиции, демонстрации молодежи.

И последнее, что я хотел в связи с этим сказать: каннские проектанты, особенно Жакоб, — большие мастера пустить красного петуха, когда это нужно. И взорвать, когда вы всех уже ненавидите, и подсластить, когда вы все в перце и чихаете. Они множество раз это делали и с тем же Тарантино, с Муром, Ханеке и Ларсом фон Триером. И сейчас с Цзя Чжанкэ и с Канте. Совершенно не случайно его фильм поставлен последним. Они все заранее просчитали. Это был, так сказать, специально подготовленный сюрприз от шеф-повара. А до этого — масса подготовительных знаков. Они сами тебя пускают сначала по дорожке художественных ожиданий, дозируя и твое восприятие, и твой гнев в отношении данной коллекции буржуазных фильмов, американских блокбастеров и французской пафосности. Научно это называется «работать с экспектациями публики». Они вас с вашими вкусами и критическими стереотипами, как наблюдаемых мышек, провели и повели куда хотели. Осуществив многоуровневое управление восприятием, контекстами, результатом оценок. Это очень важно для создателя таких больших фестивальных машин, как каннская.

Теперь давайте поговорим о самом кино. О его состоянии, тенденциях, как они представлены через амбразуру каннского фестиваля. Вот скажи, Нина, ты ощутила тот сюжетный кризис, о котором Евгений Гусятинский говорит?

Н.Зархи. Я думаю, отсутствие историй, сюжетов — это же отсутствие...

Д.Дондурей. ...нового взгляда на мир.

Н.Зархи. Неспособность уловить актуальные конфликты. Социальные конфликты в мире остались, но ушли для невнимательного взгляда под ковер (условно говоря, дети Буига и дети его рабочих вместе гоняют мяч в Люксембургском саду), и нужна действительно красная тряпка — каннская красная лестница, чтобы возбудить протестные настроения и праведный гнев художников. Сейчас они оживились: своя «Ирландия» или «Косово» в каком-то виде теперь повсюду в Европе. Беженцы, неравенство двух сросшихся Германий... И художники вздохнули с облегчением, потому что обнажились проблемы, артикулировалась острота. Лучшие фильмы делаются на социальном материале, потому что человек испытывает вину — нормальный человек — за то, что кто-то живет хуже, чем он. Так вот, эта вина материализуется, социализируясь: социальный импульс оживил заболтавшееся французское кино, он есть — всегда — у англичан. И, безусловно, у немцев.

Хотя, конечно же, такой подход к конфликту — узкий, поверхностный и вульгарный. Существование любого человека — социально. Спасибо безработице в Японии — она дала актуальную проблематику и помогла сочинить истории авторам «Токийской сонаты». То же — у Цзя Чжанкэ или кого-то другого. Социален и сюжет Джейлана: каждая жертва, взявшая на себя вину другого, ниже его на социальной лестнице и потому зависит от того, вместо кого садится в тюрьму. Но главное в том, что этот сюжет — экзистенциален, именно так его и делает Джейлан. Все перед всеми виноваты, «ад — это другие», как у Сартра. Люди не умеют — даже самые близкие — открываться друг другу, они тотально отчуждены, они не слышат сами и априорно не надеются быть услышанными. И вина их — в этом. Может, режиссер слишком авторитарен, настойчив и оттого формалистичен. Он словно сам не рассчитывает — без всего этого — быть услышанным, понятым.

Д.Дондурей. Но, может быть, это панацея — постдокументализм или своего рода парадокументализм?

Е.Гусятинский. Канте — это документальный минимализм, который сильно отличается от документализма, допустим, румынских режиссеров, или «Догмы», или Зайдля. Он уже совсем невидимый и свободный, совсем безусловный.

Канте ничего не драматизирует. Он вроде бы прочерчивает абсолютно ровную линию — нет ни кульминаций, ни взрывов, ни подъемов. Но за этим спокойствием — колоссальная внутренняя энергия, накапливающаяся к финалу. Самое главное, что он не дает этой энергии выйти наружу и вместе со своим героем — реальным учителем — нейтрализует ее самыми гуманными, самыми мирными средствами. Проблемы ассимиляции эмигрантов во французское общество, «постколониальный синдром», жизнь парижских пригородов, буржуазное чувство вины и отсюда левацкие мотивы — все это вроде бы уже отработано во французском кино от Кассовица до Кешиша, который тоже снимает в таком «производственном» стиле, изнутри события, с документальной спонтанностью и т.д., но Канте идет еще дальше. Он вообще убирает сюжет, интригу, действие, отказывается от внешних конфликтов. У европейского кино про нелегалов уже есть своя мифология, довольно прочная: если эмигранты, то действие непременно будет вертеться вокруг наркотиков, насилия, преступности, оружия и т.п. У Канте ничего этого нет, у него вообще нет ни одного штампа. Абсолютно чистая, прозрачная картина — и в социальном смысле, безусловно, новаторская. Он смотрит на своих героев без всякого высокомерия, с заразительной любовью, а главное, без тех страшных предрассудков и социальных стереотипов, о которых рассказывает и которые анализирует.

Л.Карахан. Ну, это не совсем предрассудки.

Е.Гусятинский. Он, конечно, работает с нашими стереотипами, хотя на экране, повторюсь, ни одного штампа. И все время играет с публикой. Ты все время ждешь, что сейчас что-то будет.

Д.Дондурей. Драка...

Е.Гусятинский. Да, но он этого не делает. И показывает, что это наши предрассудки, что все возможно по-другому, что нашим предрассудкам есть реальная альтернатива. У Цзя Чжанкэ тоже сплошные типажи — вот перед нами самые обыкновенные китайцы, каких мы уже видели не раз в современном китайском кино, они произносят какие-то обыкновенные тексты прямо в камеру, очень стандартные, но за этим репортажем — вся история Китая, вся ее драма, которую нам — и самому режиссеру — не под силу одолеть, зафиксировать. Он и не стремится, отказывается от этого. Иногда лучше не показать, чем показать. И «непоказанное» в данном случае свидетельствует лучше, чем «показанное». Мне кажется, в этом основа минимализма Цзя Чжанкэ.

Л.Карахан. Согласен, что у Цзя Чжанкэ все очень просто, я бы даже сказал, непоколебимо просто — просто до застывания этой простоты в каллиграфизме формы, приема. Что же касается фильма Канте, то он уникален в нынешней каннской программе именно неожиданной живостью и отсутствием подчеркнутой, усиленной документализации живой реальности. Это выпадение из общей фестивальной тенденции произошло во многом благодаря самой импровизационной методике, которую использовал режиссер в работе со школьным классом. Исполнитель главной роли учителя Франсуа был вовлечен в эту импровизацию не как в драматическую игру, а именно как в реальность. Однако эта реальность, которую мы видим в фильме, вовсе не выводит радикальное протестное сознание из кризиса, тупика, а, скорее, усугубляет безысходность. В своей непосредственности эта реальность вдруг словно проговаривается о главном следствии кризиса левой идеологии. Свободомыслящий учитель Франсуа в своем остроумном, искрометном балансировании на грани фола, как бы долго оно ни длилось (а Канте не случайно так затягивает, продлевает удовольствие от спонтанного течения урока), сталкивается с отрезвляющим сюжетным отыгрышем, жестко регламентирующим героику спонтанности и непосредственности. Применительно к эпохе Возрождения А.Ф.Лосев называл такой отыгрыш «обратной стороной титанизма». В нынешней ситуации это обратная сторона провокативной индивидуальной свободы.

Учителя Франсуа вводит в рамки жесткого сюжета воспитанный им же самим многонациональный класс и прежде всего черный парень из Мали, который ответил на индивидуальную свободу учителя своей собственной индивидуальной свободой. И перед лицом этой свободы свобода учителя начинает коллапсировать, он понимает, что в своих играх с учениками запутался и не просто виноват перед ними, но и полностью опустошен, обескровлен их безжалостной ответной реакцией.

Н.Зархи. По-моему, ты слишком расширительно толкуешь «Между стен». Фильм силен аскезой, а не амбициями, Канте сосредоточен только на своем деле — точно так же, как только на своем деле сосредоточен его герой. И поэтому свобода того и другого — вовсе не свобода титанов. Это скромное достоинство профессионалов, для них норма — хорошо преподавать, честно снимать и не выходить за пределы отведенного им пространства — в разных смыслах. И они показывают ученикам — и зрителям, — что и «между стен» можно быть собой.

Л.Карахан. А, по-моему, я еще недостаточно расширительно истолковал картину Канте и готов исправить эту недоработку. Я вспоминаю четырехчасовой кинофолиант Содерберга «Че», который призван восславить и канонизировать, пожалуй, главного кумира левого сознания — Эрнесто Че Гевару. Одна только видимость документализма. Дель Торо играет своего героя, как памятник, блуждающий по лесам сначала Кубы, а потом Боливии, и наиболее очевидное чувство, которое испытывает леворадикальный герой, — ненависть к Америке как к оплоту глобализма. Но чем меньше в этом монументальном повествовании говорится о человеческой типологии героя, почему-то годами

живущего в неустроенности и безлюдье (мы даже толком не знаем, как у этого крутого мужика обстоит с женщинами — не монах же он), тем с большей очевидностью напрашивается аналогия. Ведь такой же ненавидящий глобализм и Америку нелюдим ходит и сейчас где-то по горам и лесам, и зовут этого человека бен Ладен. И что с ним делать левой идеологии, воспевающей Че Гевару? Неизвестно. Тупик. За что боролись, на то и напоролись — время «че».

Д.Дондурей. Только в Америке этого не говори.

Е.Гусятинский. Лев очень здорово концептуализировал эти фильмы — «Между стен» и «Че». Но настороженность у меня вызывает не эта интерпретация, интересная, глубокая и фундированная, а само намерение подвести под них какую бы то ни было идеологию. Мне кажется, всем своим естеством эти картины — каждая по-своему — как раз-таки сопротивляются и идеологии, и попыткам их идеологизировать. В этом эстетическом сопротивлении, уклонении от интерпретаций и заключается их «левая идея». Сам язык этих фильмов всячески стремится увернуться, увильнуть от того, чтобы на них повесили ярлык, поставили им диагноз. Совсем не новость, что сегодня любая большая идеология — будь это идеология контркультуры или идеология метафор, о кризисе которых мы тут говорили, — уже является товаром, объектом потребления, чем-то застывшим и дидактическим, неизбежно навязывающим соответствующие художественные формы. А Содерберг и Канте хотят уйти от всех этих штампов. И вообще отказываются что-либо формулировать и артикулировать, чтобы не порождать новые стереотипы.

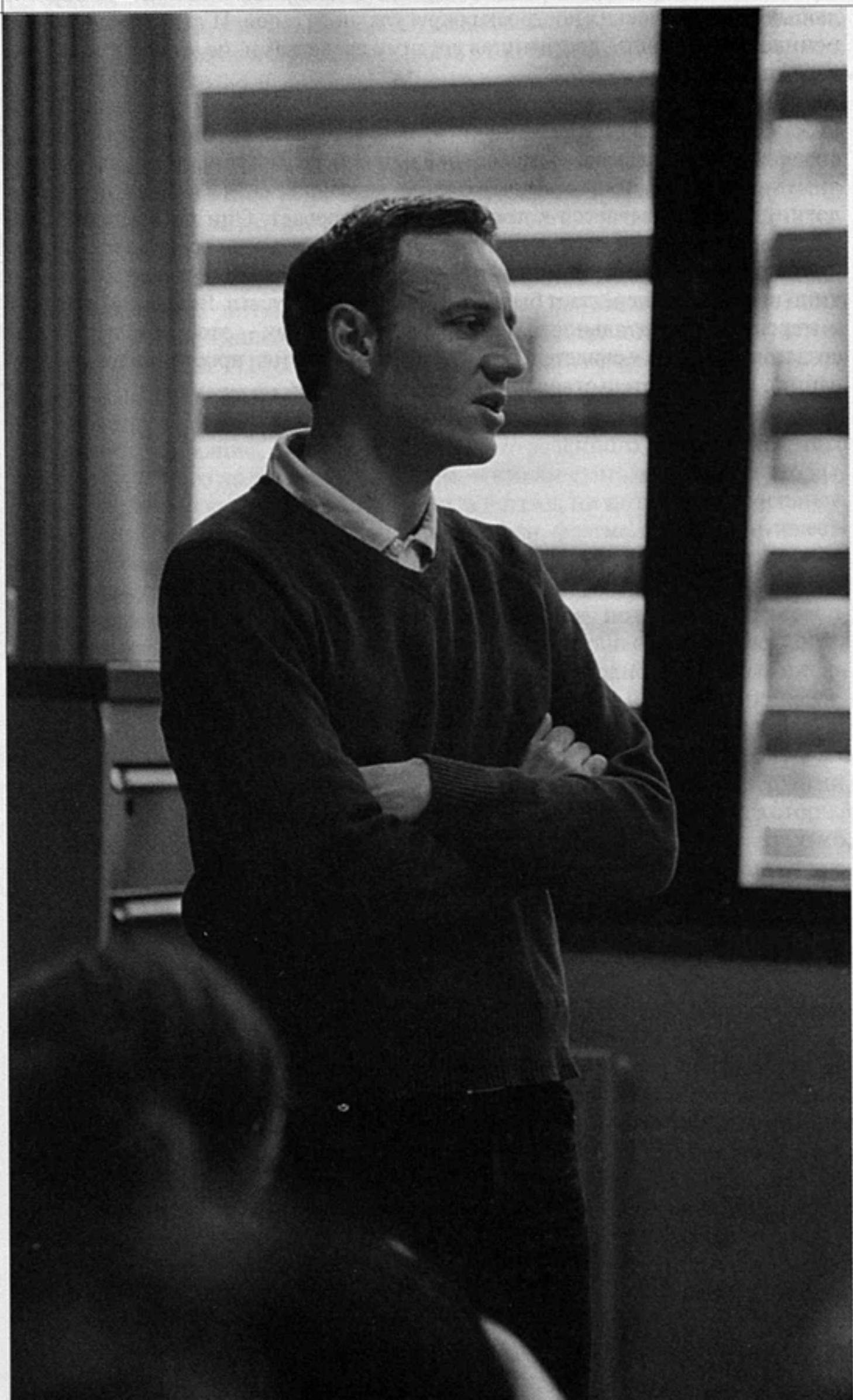
Что делает Содерберг? С точки зрения классического байопика, его «Че» — чистая мистификация, пять часов впустую потраченного времени. Из этого фильма вы ничего не узнаете о Че Геваре — что им двигало, какие у него были мысли, что он чувствовал. Там нет ни действия, ни интриги, ни саспенса, ни внятного повествования. Сплошные обрывки, фрагменты, дыры в повествовании. Картинка обескровленная, абсолютно стерильная, отстраненная. Никакого авторского комментария. Не фильм, а материал вместо фильма. Никаких эффектов и манков для вовлечения публики, полная незаинтересованность как по отношению к зрителю, так и по отношению к герою. Скука и отчуждение по всем фронтам — и это в картине про одного из самых мифологических героев XX века, персонажа масскультуры, а не только иконы левого движения! Все усилия Содерберга как раз и направлены на то, чтобы не делать из кубинского революционера культа, но не демифологизировать его и не создать антимиф, а вообще уйти от какой-либо мифологии-идеологии, освободиться от них и, грубо говоря, освободить от них Че Гевару, который уже давно стал штампованной фигурой и поп-символом. И, действительно, из имени Че Гевара он оставляет только «частицу» «че», которая в аргентинском испанском является междометием. То есть сводит легендарного революционера фактически к чистой абстракции. Убирает имя, фамилию и биографию. На месте Че тут мог бы быть кто угодно — хоть Пиночет, хоть Уго Чавес. Ничего бы не изменилось.

Содерберг вообще режиссер очень техничный, мастер на все руки, который может снимать в самых разных жанрах про что и про кого угодно, но никогда при этом не вступает в близкий, тесный контакт с материалом. Но в «Че» он вот эту свою отключенность доводит до предела, возводит в абсолют. Фильм идет пять часов, а мог бы идти двадцать пять — ничего бы от этого не изменилось, мы бы все равно ничего не узнали о Че. Рискну предположить, что Содерберг снимает его так, как в 60-е Энди Уорхол снимал небоскреб Эмпайр Стейт Билдинг — тоже на протяжении восьми часов на экране ничего не происходило, все держалось на чистой длительности. Такое намеренное обнуление, осмысленное возвращение к говорящей пустоте (или, может быть, простору?), о которой упоминал Даниил Борисович. Это буквальная, окончательная смерть автора, практически уподобленная смерти Че, которая снята с субъективной точки зрения, субъективной камерой, как смерть

фронтового оператора, который падает, умирает, а скособочившаяся камера в его руках еще продолжает снимать. Остается только сакраментальный вопрос: зачем сидеть в зале пять часов, если уже после первого часа становится ясно, что дальше будет все то же самое? Самое интересное, что режим тотальной неопределенности, в котором работает Содерберг, обеспечивает фильму удивительную, даже в чем-то магнетическую подлинность, ту самую документальность, которая воздействует уже на физическом уровне и которая не снилась классическим байопикам с их сюжетом и психологизмом. Эта подлинность и вызывает зрительское доверие, оказывается дороже любых идеологических построек вокруг главного героя. И та же самая несомненная подлинность, достигнутая другими средствами, не дает оторваться от картины Канте.

Мне кажется, эти режиссеры чувствуют кризис больших идеологий. И понимая, что жесткая система знаний, смыслов, будь то метафоры-притчи-символы, все это высокое-глобальное или контркультурный пафос, радикализм — в кризисе, понимают, что и кино, мыслящее себя в рамках этой идеологии, тоже оказывается в проигрыше, устаревает. Они не хотят быть ни метафоричными, ни контркультурными. Возможно, в эпоху кризиса, исчерпанности больших идеологий — и соответствующих художественных форм — кино наконец-то перестает быть важнейшим из искусств. Возможно, вот этот интерес к документальности в самых разных формах — это и есть переход от создания смыслов к свидетельствованию о смыслах или просто свидетельствованию. Или свидетельствованию об их отсутствии.

Р Е П Е Р Т У А Р



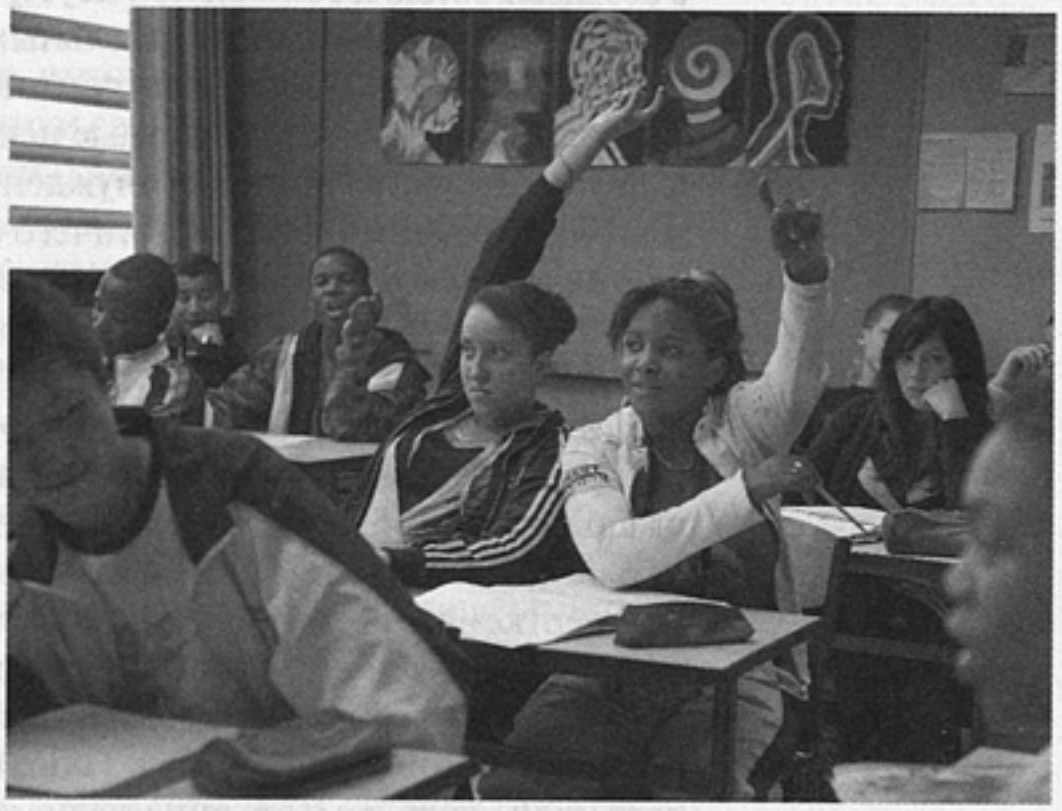
«Между стен»,
режиссер
Лоран Канте

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Правила игры

Париж. Невысокий белый мужчина среднего возраста — одет обыкновенно, в руке потертый кожаный портфель — едет в общественном транспорте, окруженный другими парижанами, спешащими кто куда. Читает книжку. Такого можно и не заметить, если б не взгляд камеры. Она плавно снимает Франсуа со спины и в профиль, на непрерывном крупном плане, вторя его движению. Эти считанные секунды — регулярный путь из дома на работу — единственные кадры города в фильме «Между стен». Больше Парижа мы не увидим. Равно как и ничего не узнаем о частной жизни Франсуа, хотя ожидание этой информации и упование на ее сенсационность провоцируют глупые догадки и составляют ложный, но эффективный саспенс картины.

На деле же ближайшие два часа развернутся в обычной школе, расположенной в двадцатом округе Парижа, а вовсе не в пригороде, как кажется на первый — стереотипный — взгляд. Весь фильм — это диалог между Франсуа, учителем французского, и его двадцатью пятью учениками, большинство из которых — дети эмигрантов. Арабы, азиаты, африканцы. Франсуа играет непрофессионал Франсуа Бегодо, писатель, журналист, кинокритик, автор «Кайе дю синема», спортивный колумнист «Монда». А также — настоящий учитель французского, написавший по стопам своего преподавательского



«Между стен» ***(Entre les murs / The Class)***

По мотивам одноименной книги Франсуа Бегодо

Авторы сценария **Лоран Канте, Франсуа Бегодо, Робин Кампилло**

Режиссер **Лоран Канте**

Оператор **Пьер Милон**

Художники **Сабин Бартелеми, Элен Белланже**

В ролях: **Франсуа Бегодо, Нассим Амрабт, Франк Кейта, Рашель Регулье и другие**

Haut et Court

Франция

2008

опыта книжку «Между стен», по которой и поставлена картина Канте. В ролях его учеников — реальные ученики. В картине также появляются их реальные родители и другие педагоги, коллеги Бегодо. Камера ни разу не выйдет за границы этого социального института, лишь изредка переключаясь с уроков на учительские советы и разговоры во время перемены. Все как в «производственном кино» о системе образования. Но производственном не только в том смысле, что оно снято изнутри события, с «инсайдерской» точки зрения. Производственное в данном случае — это антипотребительское, не создающее иллюзий.

Грамматика, орфография, правила произношения, отличие устной речи от письменной, чтение «Дневника Анны Франк», составление автобиографий... Всем этим Франсуа занимается с разношерстными учениками, натыкаясь на их упрямство, возражения, лень и другие свойства подросткового характера, обманчиво — в глазах смотрящего — помноженные на принадлежность детей к другой культуре, с которой французы по-прежнему не знают, как быть. То ли, следуя заветам «просвещения», приспособить ее к европейским традициям и заставить новое поколение эмигрантов говорить на правильном французском языке — но это не особенно получается и еще больше усложняет ситуацию. То ли самим приспособиться к их самобытности и органике, не терпящим перевода на другой язык и многое теряющим при таком переводе. Но тогда потерять что-то в собственной — европейской — самости. Впрочем, она давно подвергнута критическому сомнению, и Канте, вместе со своим соавтором Бегодо, тоже в ней сомневается.

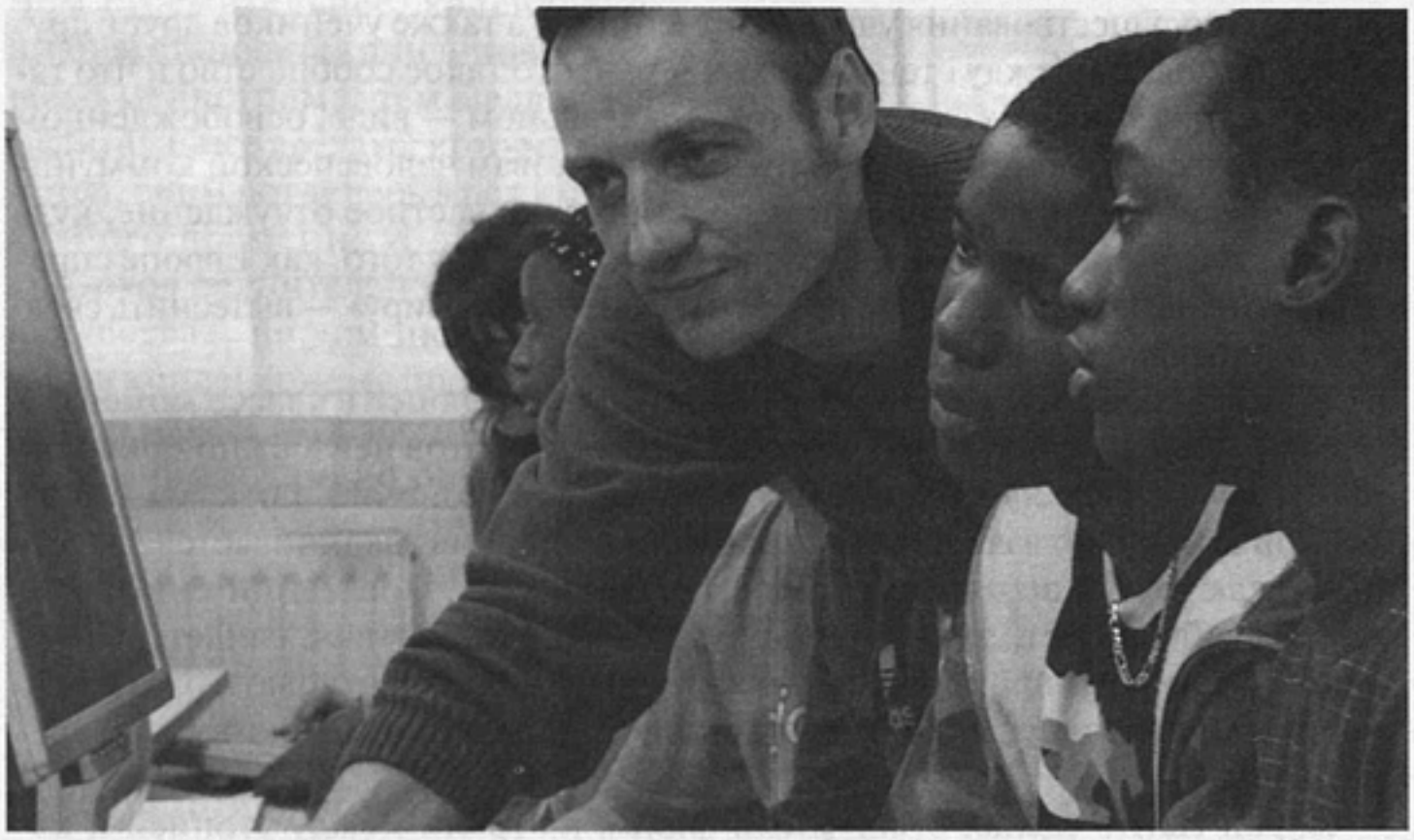
Про этот клубок неразрешимых противоречий во Франции снят не один фильм. Наиболее близкий к ленте Канте — «Увертка» Абделя Кешиша, где подростки из семей эмигрантов разыгрывали в окраинной школе классическую пьесу Мариво «Игра любви и случая», чтобы легче ассимилироваться во французском обществе. Но экстравагантный драматургический ход — детский спектакль на железобетонных подмостках, соединивший изящную словесность с безъязыкостью и социальной неустроенностью исполнителей-непрофессионалов, с невзрачным индустриальным пейзажем, — манифестировал, скорее, не слияние французов и эмигрантов на почве «высокой» литературы, а антропологические, неподвластные искусству и политике разрывы между ними. С другой стороны, призрак отчуждения, размывающий в «Увертке» иллюзию взаимопонимания, не имеет ничего общего с расовыми конфликтами и ничем не отличается от «классического» отчуждения, ставшего аурой европейского общества еще до нашествия «новых варваров».

У фильмов Канте и Кешиша есть кое-что общее. Это непрекращающаяся, бурная, с интонационными перепадами речь героев как проявление их внутренних волнений и в то же время как проявление игровой, а значит, и социальной природы человека, его способности притворяться (или увертываться), не называть вещи своими именами, играть и очаровывать словами. В «Увертке» этот речевой поток восходит к театральным словопрениям, к словесным дуэлям и искусству декламации, в «Между стен» — чуть ли не к традиции платоновских диалогов, схоластического поединка. Все подколы со стороны учеников Франсуа мягко оборачивает в вопросы к ним самим, заставляет их мыслить там, где они уже поставили точку, любой вопрос раскручивает в сторону еще большего вопроса. Франсуа не преподает в классически-дидактическом смысле слова, не навязывает знание, а учит мыслить самостоятельно.

В самых известных европейских фильмах про «постколониальный синдром» пресловутый Другой выступает в двойной функции — как психоаналитический «козел отпущения» для выплеска «белой» агрессии, чьи истинные причины так и не проясняются («Скрытое» Ханеке), и... как смутный, манящий объект желания (предыдущий фильм Лорана Канте «На юг», в котором состоятельные француженки бальзаковского возраста искали спасения от «экзистенциальной» скуки в объятиях «диких» чернокожих самцов, работа-

ющих в сфере секстуризма). В обоих случаях воспроизводились — пускай и критически — клишированные эксплуататорские отношения, жестко разграничивающие господ и рабов.

Чтобы совсем увернуться от этих культурных клише, от самой лексики, согласно которой европейцы — господа, а чужаки — рабы, или vice versa, и раздвинуть границы взаимоотношений между ними, не впав в еще большие клише политкорректности, Лорану Канте всего-то и потребовалось сменить оптику: с игровой, повествовательной, «просвещенческой» — на документальную и антропологическую, незаинтересованную, исследовательски непредвзятую.



«Между стен»

Игровой фильм Канте построен на импровизации профессиональных учеников и учителей, не выходящих за рамки своей профессии и потому не становящихся любителями-непрофессионалами. Это позволило актерам — и в первую очередь Франсуа Бегодо — не только не скатиться в самодеятельное актерство, а продемонстрировать уникальное существование в кадре — мягкое, пластичное, прозрачное и непоправимое. И при этом далекое от виртуозности артистов-профессионалов. Иными словами, они играют только то, что умеют играть, ведь школа — это тоже театр, как замечает Франсуа. Очень тонкое режиссерское решение — с документальной естественностью и строгостью показать лишь публичную ипостась человека, которая свидетельствует — без всяких режиссерских ремарок и акцентов — о его сущности намного полнее, чем любые, в том числе и документальные, попытки запечатлеть его приватную, интимную жизнь. Документализм в данном случае оказывается самым настоящим гуманизмом, не нуждающимся больше ни в каких подпорках — вроде «поучительной» истории с наглядными примерами. Пространство личного намеренно убрано из картины. Канте ничего не сообщит не только про закулисную жизнь Франсуа, но и ни разу не обмолвится про внешкольное поведение учеников — про их влюбленности, затаенные комплексы и прочее. Этот традиционный психологизм — материал для классических или шокирующих драм — убран за скобки, но во всей своей сложности просвечивает, бликует сквозь аутентичные уроки французского.

Художественные правила игры становятся у Канте инструментом для выявления других — социальных — правил. В классе ничего особенного не происходит, ничего не выходит за рамки нормы, включая отчисление одного ученика за плохое поведение и депортацию родителей-нелегалов другого учащегося. Но такая спокойная — документальная — бессобытийность проявляет всю сложность социальной системы, которая не может быть справедливой,

но в которую загнаны герои. Между стен — это, конечно, обозначение не столько места действия, сколько психологического состояния Франсуа, способного установить контакт с учениками, но бессильного включить в него окружающую реальность, сломать стереотипные представления об эмигрантах как агрессорах, посягающих на европейские ценности и нуждающихся в «перевоспитании».

Конечно, в границах школьного кабинета эти высокомерные стереотипы и ложные предрассудки разбиваются в пух и прах одним лишь взглядом и интонацией Франсуа, его открытостью и чувствительностью. Документальный опыт сосуществования учителя и учеников, а также учеников друг с другом превращает «Между стен» в фильм о том, что такое сообщество и что такое коммуникация в их самом чистом — идеальном — виде, освобожденном от политической окраски. Такой прорыв к основам человеческой коммуникабельности, преодолевающей и коллективное, и частное отчуждение, куда важнее недавних — попсовых — спекуляций по поводу того, как Европе справиться со своим колониальным прошлым, а «третьему миру» — вытеснить свою колониальную травму.

В интервью Франсуа Бегодо называет происходящее в классе моментам и утопии, но делает оговорку, что сумма этих моментов неизбежно приводит к коллапсу, катастрофе, проигрышу. Сообщество утопично, так как возможно лишь в отдельно взятой комнате. А коммуникация заканчивается катастрофой, как только выходит за пределы четырех стен. Последний кадр фильма — пустой кабинет, лишь столы и стулья, знак отсутствия, свидетельствующий о недавнем прошлом, но бессильный свидетельствовать о том, что происходит с Франсуа и его учениками после того, как они покинули пределы школы.

Лоран Канте сделал бесшумный фильм на грани между утопией и катастрофой, присутствием и отсутствием. Уловил сквозняк между тем и другим, который пронизывает как отдельного человека, так и любое общество в целом.

НИНА ЦЫРКУН

Драма на море

Чем стремительнее, калейдоскопичней становится анилиновое крошево мейнстрима, тем медленнее, медитативнее артхаус, который, кажется, снимают теперь в режиме реального времени. И это даже не контрход ревнителей «подлинного искусства», не демонстративный вызов конвейерному производству, а раз и навсегда освоенный темпоритм, инстинктивно обжитый как наиболее естественный, соответствующий предмету и предназначению. Во всяком случае, для Нури Бильге Джейлана эта характерная упругая неспешность, которую не спутаешь с тоскливой, расслабленной тягомотиной ремесленной «артухи», уже может считаться фирменным знаком его минималистской манеры, как и пристрастие к тусклой зеленовато-серой сепии, так не вяжущейся в нашем представлении с его родной красочной рекламно-курортной Турцией. Законодатель мировой кинематографической моды — Каннский кинофестиваль, приветствующий на красной дорожке звезд того самого мейнстрима, поощряет призами как раз такое скромное, «серенькое» кино, в этом году вручив Джейлану свою вторую (после «Отчуждения» 2003 года) награду и объявив автора «Трех обезьян» лучшим режиссером года и мира.

Как и в случае с «Отчуждением», Джейлан сам (при участии жены Эбру Джейлан и актера Эрджана Кесала) написал сценарий. Но если в тот раз он обошелся практически без всякого действия, то теперь сочинилась история, которая, если пересказать ее в нескольких словах, напоминает сюжет «мыльной оперы», без головоломных выкрутасов и интеллектуальных загадок, довольно часто свойственных авторскому кино.

«Три обезьяны» ***(maymun / Three Monkeys)***

Авторы сценария **Нури Бильге Джейлан, Эбру Джейлан, Эрджан Кесал**

Режиссер **Нури Бильге Джейлан**

Оператор **Гёкхан Тирьяки**

Художник **Эбру Джейлан**

В ролях: **Явуз Бингол, Хатис Аслан, Ахмет Рифат Сунгар, Эрджан Кесал**

Pyramide Production, Zeynofilm

Франция — Италия — Турция

2008

Однако «сериальная» простота фильма обманчива; его реальное наполнение составляет обстроенный тематическими обертонами, визуально оформленный психологический субстрат, в пересказе которого несколькими словами не обойдешься. Да и сам жанр фильма — многосоставный комплекс, гибрид с жесткой основой жестокой мелодрамы и элементами неонуара, классического триллера и детектива, стилистически отсылающий к творчеству любимых режиссеров Джейлана — Брессона и Тарковского.

Действие фильма, разложенное на пунктирно, без монтажных ухищрений связанные ключевые эпизоды, начинается ночью, в дождь, в грозу, которая рифмой отзовется громовыми раскатами в финале, придавая повествованию не столько зловещую аранжировку саспенса, сколько возводя его в масштаб чуть ли не античной трагедии. Конечно, гром и молния — эффект рискованный, чреватый дешевой театральщиной. Но Джейлан ловко выходит из положения, вероятно, за счет того, что тщательно очищает место действия/происшествия до чисто знаковой ситуации. Задремавший за рулем господин Сервет (Эрджан Кесал), пожилой мужчина, бизнесмен и политик, готовящийся к перевыборам, насмерть сбил на пустынной дороге человека. Ни трупа, ни крови, ни визга тормозов, ни шума ветра, ни сверхкрупных планов искаженных лиц — всего того, что сопутствует стереотипу черно-белого триллера, — здесь нет. Те самые гром и молния кажутся пока просто атмосферными явлениями, доставляющими определенные неудобства. И сразу даже не поймешь, что произошло. Серьезность ситуации проясняется, лишь когда Сервет набирает номер своего личного шофера Эйюпа (Явуз Бингол) и предлагает ему взять вину на себя, обещая во время тюремного заключения выплачивать зарплату его жене и сыну, а по истечении срока отблагодарить крупным денежным кушем.

Сервет естественным образом опасается, что ДТП ему с рук не сойдет и с вожделенным креслом придется распрощаться. Джейлан, по-брессоновски эллиптично строя рассказ, не показывает ни страданий Эйюпа, связанных с выбором — соглашаться или не соглашаться, — ни возражений со стороны его жены и сына. Все происходит как само собой разумеющееся. И вот, пока Эйюп отбывает наказание за чужой грех, его жена Хаджер (Хатис Аслан) и сын Исмаэль (Ахмет Рифат Сунгар) живут своей обычной жизнью в обшарпанной неухоженной квартирке где-то в небогатом окраинном районе. Исмаэль, порядочный оболтус и бездельник, провалив экзамен, связался с какой-то дурной компанией, свидетельством чему — заработанный внушительный фингал. Мать понапрасну пытается его куда-нибудь пристроить на каникулы, а он, пользуясь случаем, подговаривает ее выпросить у Сервета часть денег в счет долга и купить машину, с которой ему будет легче устроиться на работу. Не очень молодая, но еще привлекательная Хаджер идет в офис Сервета, получает деньги и, сама того не желая, производит на него впечатление. Между ними возникает связь, причем у Хаджер легкая интрижка перерастает в настоящую любовь. Ну, а потом возвращается муж и раскрывает факт измены. Но Хаджер пугает не это, а то, что любовник торопится от нее отвязаться, не лукавя и называя вещи своими именами. После их последней встречи на берегу штормящего моря Сервета находят убитым. Кто же убийца? Полиция подозревает Хаджер — номер ее мобильного телефона сохранился в трубке Сервета. Но истинный убийца — ее сын. И тогда Эйюп воспользовался тем самым ходом, который уже испробовал на своей шкуре: он предлагает взять на себя вину бездомному бедолаге сироте, обещая за это большие деньги.

Акценты в фильме Джейлан, прокламировавший отчуждение как свою основную тему, ставит не на моментах действий, а на их последствиях, не на взаимодействии персонажей, а на зависающем неловком молчании, взрывающемся бурными репликами, то раздраженными, то озлобленными. Ключ к фильму, обозначенный в названии — «ничего не вижу, ничего не слышу, ничего не скажу», открывающий сюжет как историю о равнодушии,

связывающем всех участников событий цепью вины, измен и предательств, — действует, как всякая отмычка, слишком грубо. Если бы все было так прямолинейно, говорить было бы, в сущности, не о чем: так, чистое морализаторство. На самом деле здесь один главный виновник — Сервет. Джейлан не показывает его первую жертву, тем самым говоря о том, что смерть человека для этого респектабельного господина не имеет никакого значения; она лишь ненадолго, до тех пор, пока он не связывается по телефону с шофером, осложняет обстоятельства его жизни. А дальше все идет, как по

«Три обезьяны»

писаному, добавляя Сервету нечаянный бонус — необременительный романчик с женой его второй жертвы, которая, в свою очередь, в результате оказывается жертвой номер три. Так всплывает политический подтекст фильма: богатые ни за что ничего не платят, расплачиваться за их грехи приходится бедным.

Четвертая жертва Сервета — Исмаэль. В отсутствие отца (видимо, довольно деспотичного) инфантильный подросток, обзаведшийся материальной приметой могущества — автомобилем, символически занял в семье место Эйюпа. Этот статус и заставил его взять на себя акт возмездия, то есть начать новый цикл переноса вины, на этот раз спуская ее еще ниже по социальной лестнице. Разговор Эйюпа с человеком, которому предстоит пойти в тюрьму вместо его сына, и на этот раз за преступление гораздо более тяжкое, происходит, как и завязка фильма, в грозовую ночь, в маленькой чайной. Эйюп уговаривает бездомного парня, нашедшего там приют в качестве платы за свою работу, соблазняя его обещанием самого насущного: скоро зима, а там, в тюрьме, тепло и кормят три раза в день. И мы вновь не видим жертву, которая для Эйюпа, очевидно, оказывается столь же незначительной фигурой, что и тот безвестный, погибший на дороге под колесами автомобиля Сервета. Теперь нам уже внятен смысл звукового крещендо громовых раскатов, которые звучат как симфония божьего гнева, подчеркивая роковое непрерывное наращивание неистребимого зла.

Сервет поселил в семье зависевших от него людей роковой смертоубийственный ген. Объяснение супругов в спальне рождает предчувствие трагического финала, но Джейлан обманывает зрительские ожидания, выстраивая сюжет по гораздо более сложной траектории. Один из самых шокирующих эпизодов фильма проливает свет на ту бурю страстей, которая вскипает в груди Эйюпа. Выйдя на террасу, нависшую над морем, он видит наклонившуюся над ней жену, и ему грезится, что она сейчас перемахнет через ограждение, сра-

зу решив все проблемы. На его лице[1] отражается жуткая борьба: остановить ли Хаджер или позволить ей уйти из жизни и тем самым спасти сына, заодно сняв позор с него самого? Какое это было бы облегчение! Все же усилием воли Эйюп сбрасывает с себя морок, заставляя себя сказать нужные в эту минуту слова, удержать жену от смерти. Вероятно, и сама Хаджер едва справилась с собой во время последнего объяснения с предавшим ее Серветом; не случайно эту сцену Джейлан снимает на скалистом берегу, где так легко схватить в сердцах камень, а зрителю, в следующем эпизоде узнавшему об убийстве, легко представить себе, что все именно так и случилось.

С Хаджер связан еще один важный мотив фильма: положение женщины и ее роль в семье. Выясняется, что, как и ее задавленный отцовской властью сын, Хаджер никогда не чувствовала себя такой свободной, как в те девять месяцев, когда ее муж находился за решеткой. Судя по всему, Хаджер не давала Сервету никаких авансов — инициатива целиком принадлежала ему, и не ее вина, что она поверила в истинность благосклонности богатого поклонника, который вышел сухим из воды, сохранив собственную семью и оставив ее обманутой в лучших чувствах. Рингтон, звучащий в мобильнике Хаджер, который и открыл ее тайну мужу, выдает затаенное желание любви. Джейлан с нотой юмора дает нам целиком прослушать любовную песню в исполнении женщины-певицы, неоднократно рефреном звучащей в фильме, — каждый раз как бы некстати. То Хаджер слишком долго шарит в сумке, нащупывая телефон во время первой встречи с Серветом в его офисе, то песня звучит в висящей на крючке сумке у нее в квартире, заставляя мужа догадаться об измене.

Приступы гнева у Эйюпа, который не может примириться с этой изменой, неприкаянность Исмаэля, молчаливая тоска Хаджер служат не просто сухими социальными характеристиками. Постепенно выясняется, что все это имеет свой горестный исток; эти трое пережили трагедию, о которой сами ни разу не проговариваются — она проявляет себя до жути ощутимым видением ребенка — умершего младшего брата Исмаэля, чье нежное прикосновение укрощает яростное буйство отца. Ребенок, словно пришедший сюда из фильмов Тарковского, служит щемящим лирическим камертоном трагической истории о распаде семьи, попытавшейся закрыться от истины практической пользой; видением, своей нездешностью придающим этой истории смысл философский притчи.

---

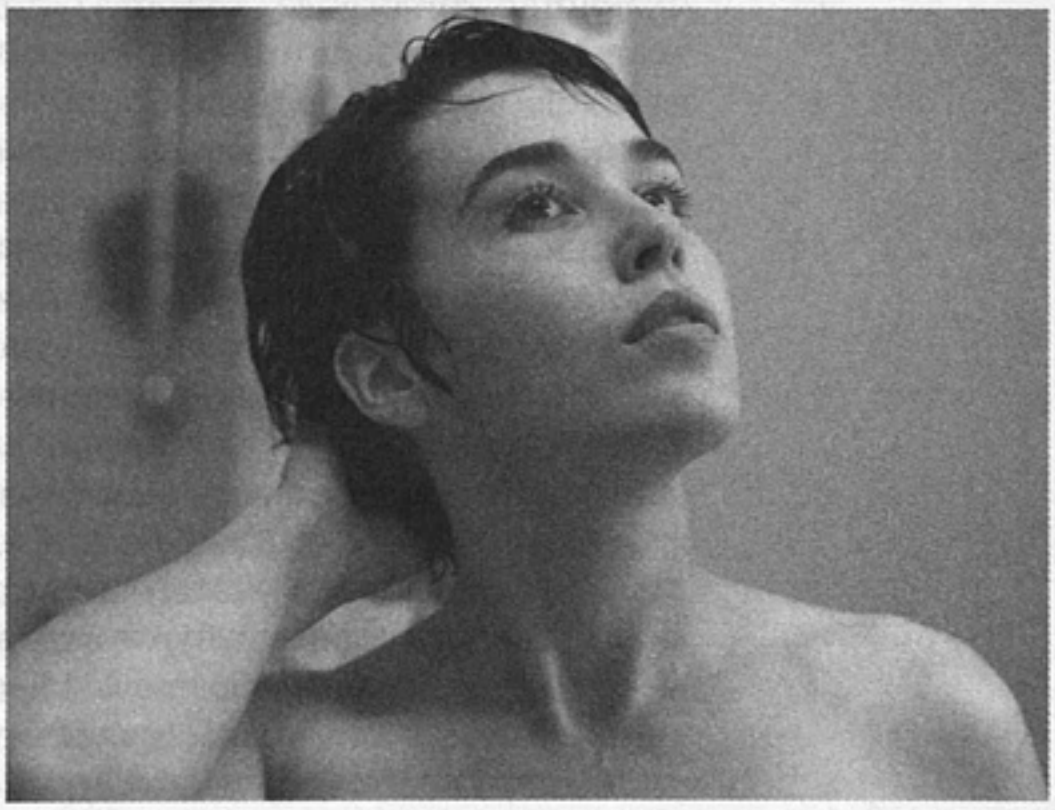
[1] Алексей Герман в телефильме, посвященном его творчеству, заметил, что типаж, в отличие от профессионала, не может сыграть в кадре изменение состояния, зато в его глазах может проявиться нечто такое, что несет в себе только он. Музыкант Явуз Бингол, который лет десять снимается в кино, уже вышел из ряда типажей, и теперь ему удается и передать изменение психологических состояний в кадре, и выразить глазами нечто такое, что несет отпечаток глубинных личных переживаний.

АНТОН ДОЛИН

Братство агнца

За девять лет братья Дарденн проделали путь, который другие не осиливали и за полвека. В 1999-м никому не известные экс-документалисты, авторы пары проваленных игровых картин (их нынче не достать и у коллекционеров), получили за «Розетту» из рук президента жюри Дэвида Кроненберга «Золотую пальмовую ветвь», вызвав всеобщее недоумение и негодование. В 2002-м, когда их «Сын» был удостоен приза за мужскую роль для Оливье Гурме, те же зрители возмущались по иному поводу: таким режиссерам — и одну только актерскую награду! Посему в 2005-м, когда «Дитя» было удостоено «Пальмы», а братья попали в элитный клуб «дважды лауреатов», никто не сомневался: этот трофей — заслуженный. Куда дальше, кто больше? Или вверх, к недостижимой третьей «Пальме» (такого не бывало и вряд ли будет). Или в сторону, в направлении «Оскара» — но этого братья не умеют и не хотят. (Рассказывали, что недавно им написал письмо Мэтт Дэймон — дескать, мечтаю сниматься только у вас, — а они отказали. Не из принципа: просто места для него не нашлось.) Или третий, самый вероятный вариант — вниз, к закату, в стройные ряды благопристойной каннской номенклатуры.

По всеобщему мнению, так и случилось с «Молчанием Лорны»: жюри дало Дарденнам лишь приз за сценарий, и в рейтингах критиков фильм занимал не самое высокое место. Что-то вроде утешительной награды — ее одной только и не хватало в коллекции братьев. Никому в голову не пришло, что жюри на самом деле увидело в именитых режиссерах еще и незаурядных литераторов. А ведь подсказка была рядом — в дни фестиваля в каннских книж-



«Молчание Лорны» ***(Le silence de Lorna)***

Авторы сценария, режиссеры **Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн**

Оператор **Ален Маркен**

В ролях: **Арта Доброши, Оливье Гурме, Жереми Ренье, Фабрицио Ронджоне, Морганна Маринна и другие**

Les Films du Fleuve, Archipel 35

Бельгия — Великобритания — Франция

2008

ных лавках появилась первая книга Люка Дарденна Au dos de nos images — «Обратная сторона образов» (а дословно «За спиной наших образов»; братья Дарденн известны умением дышать в спину своим персонажам) — дневник съемок всех картин с 1995 по 2005 год. Причем отнюдь не технические заметки, а художественное произведение в европейской дневниковой традиции, снабженное огромным количеством литературных реминисценций и обширной библиографией.

Скромников Дарденнов пуристы раньше приводили в пример — они казались образцами нелитературных режиссеров, черпающих сюжеты непосредственно из жизни; в лучшем случае, с полос «Происшествия» бельгийских ежедневных газет. Вдруг братья заговорили, и за сырой, шершавой, как необработанное дерево, фактурой их фильмов открылась продуманная в каждой реплике и ремарке драматургия. Выяснилось, что за «Розеттой» стоят Кафка и Стендаль, за «Сыном» — Горенштейн, Гроссман и Шаламов, за «Дитя» — Пруст и Достоевский. «Обещание» — кино не о жуткой жизни гастарбайтеров, а о врожденном комплексе вины. «Розетта» — не о безработице, а о предательстве. «Сын» — не о социальной обусловленности преступления, а о прощении. «Дитя» — не о торговле младенцами, а о пробуждении любви. И, уж конечно, «Молчание Лорны» — не о фиктивных браках, а о преодолении одиночества. А еще о том, что является центральным стержнем абсолютно всех картин братьев Дарденн — о совести.

Поэтому «Молчание Лорны» если и не лучшее, то программное сочинение этих авторов. И в то же время — саморазоблачение метода, начатое еще прошлогодней короткометражкой «В темноте» из каннского альманаха «Каждому свое кино». Объективные обстоятельства (вор тянет руку за сумкой зрительницы, забывшейся в кинозале за просмотром трогательного фильма) отступают перед катарсисом (в рыданиях она прижимает руку жулика к сердцу, вместо того чтобы отвести его в полицию). Не случайно роль зрительницы играла главная героиня самого известного фильма Дарденнов — Эмили Декенн из «Розетты». Не случайна и встреча в «Молчании Лорны» сразу нескольких актеров, рожденных эстетикой Дарденнов, — Фабрицио Ронджоне («Розетта», «Дитя»), Жереми Ренье («Обещание», «Дитя»), Моргана Маринна («Сын») и Оливье Гурме, без которого не обходился ни один фильм братьев.

Может всплыть извечный вопрос «курицы и яйца»: у Дарденнов жестокая реальность преображается во вневременную притчу или, напротив, архетип ищет себе адекватное современное воплощение? Если верить дневнику, в начале было-таки слово — то есть мысль, конфликт, герой, — а убедительная фактура выполняла роль защитной оболочки: в мире кино, где сами слова «этика» и «мораль» вызывают недоверие и скуку, вечные ценности необходимо тщательно укутать в радикально-актуальную форму. И вдруг Дарденны ослабили защиту: отдалили камеру от героини, выбрали вместо фирменных 16 *мм* «классику», 35 *мм*, отрешились от привычного «документального вуайеризма» — этого им не простили. Меж тем изменения в стилистике — никак не примета буржуазного «почивания на лаврах», а еще одно доказательство честности братьев. Идентифицировать себя с прорабом, продавщицей вафель, плотником или бездомным воришкой (все герои Дарденнов до сих пор были их земляками, уроженцами их родного городка Серенга) — одно дело, а влезть при помощи «живой» камеры в душу албанки, эмигрировавшей в чужой неприветливый Льеж, — совсем другое. Режиссеры так же учили язык мимики и жестов незнакомой Лорны, как исполнительница ее роли, уроженка Приштины Арта Доброши, учила ради съемок в фильме неизвестный ей до тех пор французский язык.

«Молчание Лорны» — первый фильм Дарденнов, исключающий наивное «политическое» прочтение. Если в «Обещании» еще можно усмотреть обвинительный приговор европейцам, чье благополучие построено на крови безымянных рабочих из стран «третьего мира», то в этой картине-переверты-

ше иммигранты избавлены от былой виктимности, превращены из жертв в охотников. Лорна — албанка, заключившая фиктивный брак с льежским наркоманом, чтобы со временем получить бельгийское гражданство, а затем при помощи сообщника-таксиста избавиться от мужа, обеспечить гражданство русскому мафиозо и заработать деньги на осуществление мечты — покупку снэк-бара на пару с любовником. Вряд ли Дарденны хотят призвать к изгнанию инородцев и провозгласить «Бельгию для бельгийцев»; о толерантности к пришельцам речь тоже не идет. Ни один объективный фактор не назвать решающим, ибо ни мелкие бандиты-сообщники, ни невзрачный русский серьезной угрозы не представляют. Развязка всецело зависит от личного выбора героини. От того, будет ли она молчать. А ее албанское происхождение — лишь способ обострить конфликт, выделить Лорну из числа других анонимных льежских прохожих, спешащих по своим делам. Как в общей толпе выделяют ее — привлекательную молодую женщину — несуразные и, видимо, единственные ярко-красные джинсы, напоминающие зрителю о красной куртке Розетты.

Совесть, по Дарденнам, — явление алогичное, вненациональное, внерелигиозное, асоциальное. Оно обостряет чувство ответственности за чьи-то проблемы (и правда, с чего Лорне тревожиться о жизни нелюбимого мужа-торчка, в убийстве которого ее все равно не обвинят?). Оно позволяет почувствовать чужое своим: так сами Дарденны, по крови — вполне себе арийцы, уже лет пятнадцать безрезультатно бьются за право спродюсировать документальный фильм о депортации бельгийских евреев во время второй мировой. Оно меняет жизнь внезапно, вдруг, раз и навсегда, как случился вдруг перелом в карьере самих режиссеров, отсекших в середине 1990-х весь былой опыт (у них на счету было девять фильмов!) и начавших с нуля — с картины, носившей неслучайное название «Обещание».

В фильмах Дарденнов любое абстрактное понятие получает воплощение не образное, а физиологическое. Розетту, отвергнутую людьми, мучили жуткие, необъяснимые и неизлечимые рези в животе — будто схватки перед рождением ее нового «я». Лорна, избавленная от мужа-обузы, предвкушает неминуемое счастье: бродит по кафешке, которую собирается взять в аренду, и воркует по мобильнику с возлюбленным, когда неведомая сила скручивает ее и бросает на землю. Ее тошнит, ей плохо: вот-те на, все планы насмарку из-за беременности от покойного наркомана? Но вскоре выясняется, что беременность — мнимая, ложная, придуманная. Отныне в Лорне живет и не дает жить совесть. Как злокачественная опухоль, она растет с каждым днем, не поддается лечению и заставляет забыть обо всем, что составляло смысл жизни до сих пор.

«Молчание Лорны» — фильм об очищении совести. Героиня работает в химчистке, а ее обреченный бедолага-супруг Клоди безуспешно пытается «очиститься» от наркозависимости. Мы постоянно видим Лорну в ванной: она моет руки, волосы, принимает душ, а потом напряженно смотрит на отражение в зеркале — ничего не поменялось, я все та же? В критический момент, когда Лорна еще верит, что жизнь Клоди можно спасти, разведясь с ним, она очищается от оболочки одежды; там, где не может из-за обета молчания обнажить душу, обнажает хотя бы тело (это, кажется, первое «ню» в кинематографе целомудренных братьев). Первый кадр фильма — деньги, самая «нечистая» из субстанций в прямом и переносном смысле. Отягощенная чувством вины, Лорна не «отмывает» их, вложив в аренду бара, а, наоборот, зарывает в землю на заднем дворе химчистки. Однако важнее прочих чисток — финальная, которая вызвала недоумение у социальных детерминистов от кинокритики. Стукнув камнем по башке предполагаемого палача, Лорна бежит в лес и забывает в машине сумку — то есть отказывается от денег и документов, окончательно отказывается от социума, «очищается» от людей, оставаясь с совестью наедине. Если в начале фильма, окруженная людьми, она держала рот на замке, то теперь, одинокая в лесу, в случайной темной избушке, дос-

тойной Мальчика-с-пальчик, она говорит со своим воображаемым мальчиком — несуществующим ребенком-призраком, пытаясь защитить его от враждебного мира. Мира, который в лесных недрах как бы исчезает, перестает существовать.

Выдуманный собеседник возникает там, где исчез Собеседник с большой буквы. На страницах дневника Люка Дарденна слова «Бог умер» воспринимаются как очевидная константа; сложность моральных дилемм в фильмах братьев обусловлена тем, что человек одинок, лишен помощи свыше и некому как наказать его за неверный выбор, так и поощрить за выбор верный, но несравнимо более сложный. В фильме о молчании работа со звуком особенно важна. По иронии Дарденнов, меломан Клоди постоянно слушает песни самой популярной из бельгийских рок-групп dEUS, в названии которой слово «бог» пишется с маленькой буквы, и Лорна в истерике просит его сделать звук потише. К финалу же впервые у Дарденнов на протяжении буквально нескольких секунд за кадром звучит музыка — несколько нот одной из сонат Бетховена: раскаявшаяся и безумная Лорна начинает слышать то, чего не слышал ни один дарденновский герой. (Кстати, расхожий музыковедческий штамп — соотнесение фортепьянных сонат Бетховена с Новым Заветом, в то время как «Хорошо темперированный клавир» Баха сравнивается с Ветхим.)

В культурной истории нынешней Бельгии задолго до Дарденнов существовали другие братья — Ян и Хуберт ван Эйки. Принято считать, что они придумали масляную живопись (это такое же заблуждение, как и изобретение Дарденнами «живой камеры»), и точно известно, что вместе они создали в 1432 году неповторимый шедевр — Гентский алтарь. Положив в этом произведении начало реалистической живописи, в центр внимания братья ван Эйк поставили волшебную фигуру мистического агнца — средневековое воплощения того невидимого морального императива, который определяет судьбы отнюдь не идеальных и вполне реальных персонажей дарденновских картин. Час волка настал, все ягнята разом замолчали. Тем паче, что ни Лорна, ни Клоди, ни русские мафиози волками себя не считают. Все — ягнята, все — жертвы обстоятельств.

Запись в дневнике Люка Дарденна от 21 марта 1999 года — еще до первого каннского триумфа: «Волк и Ягненок. А если бы ягненок ответил разгневанному хищнику: «Да, Ваше Величество, мой брат насмехался над вами в прошлом году. Съешьте его. И остальных членов семьи — они пасутся вон за тем кустом». Услышав подобный ответ, совестливый читатель заключит, что перед ним дурной ягненок. Как можно выдать брата и всю семью! А читатель, стремящийся к пониманию, увидит, как волчий режим превращает ягненка в существо хуже любого волка. Заметит он и чувство взаимопонимания между моральным читателем и волком. Пожрав семью ягненка, волк вернется обратно, чтобы проглотить и доносчика, презрев договор и подумав про себя: «Это плохой ягненок — он выдал брата и всю семью. Он заслуживает смерти». И волк сожрет его без суда и следствия с осознанием выполненного морального долга».

Не трогая волков и не принимая на себя роль пастухов, братья Дарденн исследуют лишь один вопрос: молчать ли ягнятам?

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Политическая инсталляция

Еще до начала Каннского фестиваля в кинематографических кулуарах курсировали слухи о возрождении итальянского политического кино. Два лучших в этой стране режиссера-эстета — Маттео Гарроне и Паоло Соррентино — представили в конкурсе политические фильмы в самом прямом и радикальном смысле слова. «Гоморра» Гарроне — жесткое бескомпромиссное разоблачение неаполитанской мафии. «Диво» Соррентино — меткий гротеск на тему власти, которую воплощает один из самых искусных игроков итальянской политической сцены — Джулио Андреотти. Обе картины получили в Канне заметные награды, обе стали событиями в общественной и культурной жизни Италии: достаточно сказать, что «Гоморра» вышла сразу на 430 экранах страны и была признана главным прокатным хитом на родине.

Но если политическое кино Италии и впрямь возрождается, оно совсем другое, чем то, что заполняло экраны мира тридцать-сорок лет назад. Более холодное, рациональное, пессимистичное и без иллюзий. Вспомним побеждавшие в Канне фильмы Элио Петри («Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений») и Франческо Рози («Рабочий класс идет в рай»). Вспомним и популярную в Советском Союзе картину Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики», перенесшую жанровые традиции вестерна и триллера на актуальную почву.

Сегодняшнее итальянское кино протеста лишено открытых эмоций, его жанровые свойства ослаблены. Вот выдержки из итальянской прессы. «Фильм «Диво» — это греческая трагедия, где каждый носит маску, под которой спрятаны логика, риту-

«Гоморра» ***(Gomorra)***

По книге Роберто Савиано

Авторы сценария **Маурицио Браучи, Уго Чити, Джанни Ди Грегорио, Маттео Гарроне, Массимо Гаудиозо, Роберто Савиано**

Режиссер **Маттео Гарроне**

Оператор **Марко Онорато**

Художник **Паоло Бонфини**

В ролях: **Сальваторе Абруцезе, Симоне Саскеттино, Сальваторе Руокко, Винченцо Фабричино, Винченцо Альтамура, Итало Ренда, Тони Сервилло и другие**

Fandango при участии Rai Cinema, Sky, при поддержке Ministero per e le Attiva Culturali

Италия

2008

ал, театр власти... Здесь нет политологии, авторам нечего добавить к тому, что мы уже знаем об Андреотти и партии христианских демократов, перед нами чистое политическое шоу, построенное на уровне видений» (Альберто Креспи, «Унита»). «Гарроне выводит наружу вечное и неизменное страдание как свойство жизни. Почти каждый кадр «Гоморры» обрамляет задыхающуюся природу, урбанистический монструозный пейзаж в стадии разложения. С другой стороны, авторы трезво и со смирением смотрят на реальность — словно на геологический разлом этого пейзажа» (Марио Сести, «Чинематографо»).

Оба талантливых режиссера снимали раньше камерное аутичное кино с экзистенциальным подтекстом и элементами трагифарса. Гарроне в «Таксидермисте» разыграл фантастический любовный треугольник: красавец официант, карлик-таксидермист и стоящая на пути их счастья заурядная красавица, причем зловещий карлик связан с мафией и в свободное от набивания чучел время помогает фаршировать людские трупы наркотиками. «Первая любовь» того же режиссера — притча об аннигиляции тела, построенная на истории мужчины-ловеласа, который любит экстремально худых женщин, склонных к анорексии. Как раз когда появились эти фильмы, возник скандал с немецким художником, выставлявшим препарированные мертвые тела то ли в художественных, то ли в научных целях. Очевидно, что индустрия гламура, производящая из нормальных женщин скелеты-инсталляции, близка, так сказать, эстетике мафии и идеалам Освенцима.

Самый известный фильм Соррентино «Последствия любви» тоже достаточно иронически обыгрывает «любовь», вынесенную в название: речь идет об унылой жизни посредника между сицилийской мафией и швейцарским банком, безвылазно торчащего в фешенебельном отеле в Лугано до тех пор, пока в душе этого маленького винтика системы не происходит бунт. Таким образом, оба режиссера и раньше

«Диво» ***(Il divo)***
Автор сценария, режиссер **Паоло Соррентино**
Оператор **Лука Бигацци**
Художник **Лино Фьорито**
В ролях: **Тони Сервилло, Анна Бонаюто, Пьера Дегли Эспоста, Паоло Грациози, Джулио Бозетти и другие**
Indigo Film, Lucky Red, Parco Film
Италия — Франция
2008

затрагивали тему криминалитета и политической коррупции, однако скорее в форме иносказания или метафоры, косвенного свидетельства и сгущенного образа. На сей раз они впервые впрямую обратились к самым болезненным темам общества.

«Гоморра» прослеживает власть Каморры на всех уровнях и рисует почти безнадежную картину мафиозного мира, от которого человеку некуда деваться. Мафия переименована в Гоморру вовсе не из страха перед последствиями, а в целях большей суггестивности. В этой картине параллельно развиваются, практически ни разу не пересекаясь, несколько историй с героями разных поколений и разных сфер деятельности. Общее только одно: все они оказываются подчиненными интересам преступного сообщества.

Пожилой держатель общака, который выплачивает субсидии родственникам отбывших на отсидку. Два великовозрастных оболтуса, видящих себя героями фильма Брайана де Пальмы и окончательно теряющих голову, когда им удается разворошить тайник с оружием. Тринадцатилетний разносчик продуктов: ему приходится навсегда распрощаться с совестью, наведя бандитов на свою клиентку, с которой его связывает дружба и симпатия (этот эпизод — единственное исключение из правила: здесь возникает не предусмотренная эстетикой фильма простая человеческая эмоция). Выпускник университета, которого втягивают в бизнес по захоронению токсичных отходов под крышей мафии. Талантливый портной, которого перекупают китайские конкуренты и который чуть не гибнет от мести клана. Уже потом, чудом спасшись, он с профессиональной завистью смотрит на наряд Скарлетт Йоханссон в телерепортаже с Венецианского фестиваля: еще одна неплохая шутка на тему о том, где жизнь, а где кино.

«Гоморра» поставлена по книге молодого журналиста Роберто Савиано, который после ее выхода миллионным тиражом в Италии и продажи в тридцать три страны живет под постоянным надзором и защитой полиции. То же самое, вполне возможно, ждет Маттео Гарроне. При этом фильм во многом противоположен книге, по которой снят и которая ставила целью конкретное разоблачение. На экране же — антропологическое исследование, анализ преступности как модуса поведения и способа жизни.

Для Гарроне, уроженца Рима, всегда огромную роль играет «гений места», где происходит действие. Его холодные индустриальные пейзажи, снятые оператором Марко Онорато, несут на себе печать влияния Антониони, а в сценах, разыгрывающихся на природе, в провинции Казерта, странным образом преломляются традиции деревенского неореализма, отрефлексированного острым интеллектом жителя современного мегаполиса. Первоклассный музыкальный ряд включает известные шлягеры, которые звучат шокирующе в контексте фильма, и специально написанную для него песню Роберта Дель Наджа и Нила Давиде.

В финальных титрах идут скупые цифры, иллюстрирующие «подвиги» Каморры. Рекорды по числу убитых (больше, чем в палестино-израильской войне с начала Интифады), по обороту средств наркотрафика, по росту онкологических заболеваний в районах захоронения отходов. Список подконтрольных отраслей — от мусоросборки до фэшн-дизайна и кинопроизводства (последнее важно, Гарроне не забывает о том, что кино связано с жизнью). В отличие от романно-эпической «Гоморры», «Диво» — экспрессионистский портрет известного политика Джулио Андреотти — выполнено в форме гротескного спектакля масок, почти оперы, в традиции Брехта или эйзенштейновского монтажа аттракционов. Эффектный изобразительный ряд, блестящий монтаж и агрессивное музыкальное сопровождение создают сильный эффект, хотя иногда он оборачивается своей противоположностью, и от этого шквала образов начинаешь уставать.

Действие разыгрывается на итальянской политической сцене недавнего прошлого и тоже сопровождается коррупцией, сговорами и убийствами. В фильме много монологических цитат самого Андреотти, например: «Нашу

страну нелегко понять иностранцам. В Италии самые медленные поезда называются «скорыми», а газета Corriere della sera («Вечерние новости») поступает утром». Или: «Когда Иисуса спросили, где кроется правда, он не ответил». Или: «Улики всегда находятся в детективных фильмах. Но не всегда в реальной жизни». Или: «Самый страшный диктатор — это ты сам». Или: «Знаю, что я посредственный человек. Но, глядя вокруг, не вижу гигантов».

Андреотти — воплощение геронтократии, застоя власти и мистической связи с ней, образ неприкасаемого, не подверженного переменам, практически бессмертного, энигматичного человека без свойств. Паоло Соррентино назвал его Il divo — мужским аналогом «дивы», оперной или кинематографической звезды, которая существует вне реальной связи с жизнью. И в то же время этот человек семь раз назначался премьер-министром Италии, обвинялся в связях с Cosa nostra и в убийстве журналиста Мино Пекорелли, собравшего на него компромат. Андреотти выплыл невредимым из всех опасных вод, он до сих пор жив и недавно в телешоу к недоумению ведущего и телезрителей утверждал, что лично присутствовал на похоронах Путина.

Одна из самых впечатляющих сцен фильма — когда Андреотти исповедуется в церкви и на вопрос священника, почему он не говорит о Боге, отвечает, что Бог не входит в состав электората. Семикратного премьера играет Тони Сервилло, актер, который по своему значению может быть приравнен к Джану Марии Волонте — харизматичному герою политического кино 70-х годов. Волонте играл и героев, и извращенных стражей порядка. Сервилло в основном сосредоточен на гротескных ролях в фильмах Соррентино, имеющих, впрочем, нечто общее с сатирами Элио Петри. Играет Сервилло и одну из важных ролей в «Гоморре».

В новых фильмах итальянских режиссеров нет ни одного штампа итальянского боевика про мафию. Нет социальной риторики и мифологии «крестных отцов» с обязательной историей их восхождения и падения. Здесь никого не замуровывают в бетон, не пытают горячим утюгом, здесь даже редко повышают голос и никогда не матерятся. Если показано убийство, то как рутинный, без всякого пафоса бизнес. При этом авторам удается пойти глубже классических схем, характерных для этого типа кино, и затронуть процесс базового разрушения морали.

Проблема сегодняшнего политического кино в одном: его форма резко контрастирует с содержанием. Оно лишено той страсти и демократической коммуникативности, которая делала фильмы тридцати-сорокалетней давности событиями, способными по-настоящему всколыхнуть общество да и собрать кассу. Особенно это касается «Дива», которое воспринимается уже сегодня как исторический фильм. Ведь даже Андреотти кажется образчиком высокой культуры по сравнению с теми, кто пришел ему на смену. Современные игры в политике идут совсем на другом уровне. Кроме того, задает вопрос Альберто Креспи из газеты «Унита»: «Поймут ли картину уже в двух шагах от Италии, в Лугано?» Ведь новое итальянское политическое кино своей изощренной структурой и отчужденной фактурой напоминает инсталляции для музея современного искусства.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Методом «эклера»

Сквозной идеей Каннского киноконкурса стала синкретизация экранных форм. Документальное кино вторгалось, вмешивалось и смешивалось с игровым — игровое прикидывалось хроникой. Но самой радикальной вылазкой в «пограничье» искусств оказалась работа израильтянина Ари Фольмана «Вальс с Баширом». Фольман — один из талантливейших кинематографистов Израиля. Привлек к себе внимание дипломом — абсурдистским трагифарсом о войне в Персидском заливе. После серии документальных работ и репортажей на телевидении снял полнометражный фильм по мотивам романа Павла Когоута «Сны святой Клары» — этой картиной о ясновидящей девочке с фиолетовыми глазами открылась берлинская «Панорама». В 2001-м на экраны мира выходит Made in Israel — футуристическая вариация на тему живучести нацизма. Первые «химические» опыты по соединению тканей различных видов кино он предпринял в сериале «Материал, из которого сделана любовь». Каждая серия предварялась пятиминутной документальной анимацией — нарисованные ученые с серьезнейшим видом обосновывали собственные теории эволюции любви.

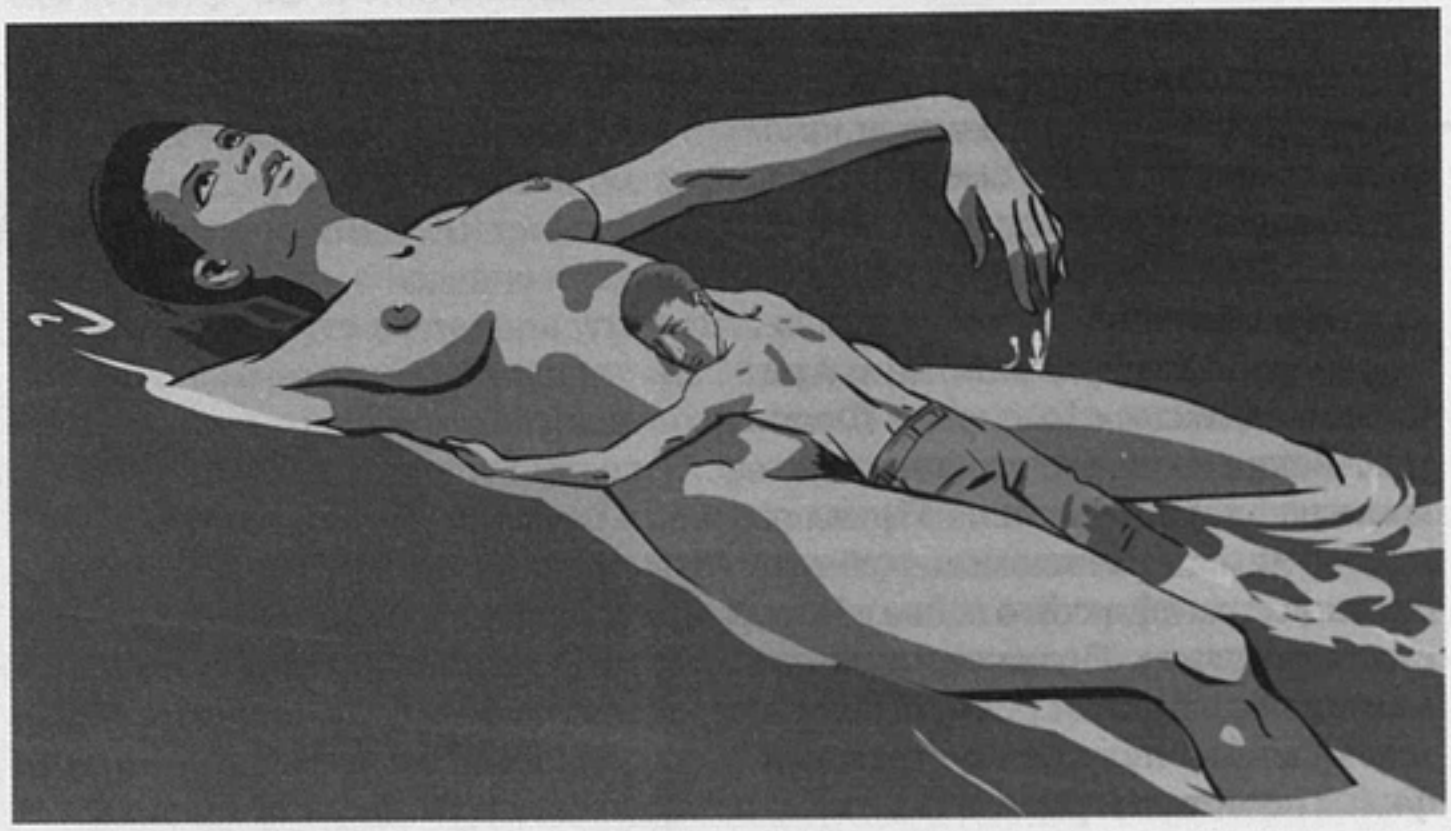
«Вальс с Баширом» — результат этого «накопительного процесса», рискованное путешествие по разделительной полосе между документалистикой и анимацией. Журналисты провозгласили Фольмана первооткрывателем подобного «синтетического» кино. Хотя опыту вторжения анимации в кинодокумент уже около восьмидесяти лет. Вспомним вертовскую «Киноправду», не только ожившие карты наступлений красных войск, но и опыты художников Бушкина и Иванова, увлекшихся освоением пространства политической кино-

«Вальс с Баширом» ***(Vals im Bashir)***

Автор сценария, режиссер **Ари Фольман**
Оператор **Давид Полонски**
Анимация **Йони Гудман**
Композитор **Макс Рихтер**
Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film, Arte France, ITVS International
Израиль — Франция — Германия — США
2008

графики. «Даешь мультипликационную пропаганду!» — провозгласили экспериментаторы. И давали. Рядом с социальными опусами «В морду Второму Интернационалу» или «Случай в Токио» возникала история жизни страны со всеми ее заботами и бедами: «Как Авдотья стала грамотной», «Дурман Демьяна»...

Так что никакой не первооткрыватель Фольман. Более того, полнометражная картина «Вальс с Баширом» с точки зрения собственно анимационного искусства несовершенна, местами примитивна по движению, мимике, одушевлению. Не говоря уж о том, что большая часть действия воссоздана мето-



«Вальс с Баширом»

дом «эклера», то есть сначала материал снят на видео, а потом специальным способом «перерисован». (Впрочем, «эклер» отнюдь не мешает Александру Петрову создавать замечательные картины.) Временами пластика фильма рабски повторяет формы игрового кино. Не случайно профессиональный зритель в Анесси картину не принял. Но!.. Это ни в коей мере не умаляет достоинств фильма Фольмана.

Он совершает прорыв в запредельное пространство. Он актуализирует анимацию. А документалистике дарит невиданную и невозможную с технической точки зрения свободу и фантазию. Он переводит хроникальные свидетельства на язык метафоры. Самые сильные эпизоды фильма — иносказания, вскрывающие смыслы. Как облепленный мухами глаз погибшей лошади — в его глубине отражение солдата с автоматом, только что ее убившего.

Или огромная женщина-русалка, на которой юный воитель плывет к ливанским берегам.

Вот они едут на бронетранспортерах на очередное задание. Совсем мальчишки — острые кадыки, болтающиеся медальоны на чахлых телах. Дураки. Едут на задание, как на экскурсию. Словно прошвырнуться в любимое интернет-кафе. Вот девочка у компа дробит из «узи» по «шляпкам» домов. А вот уже в Сабре и Шатиле танк давит, словно мух, плохонькие авто, и витрины уже разбиты, и окна домов, и людей уже не видно...

Мальчишки идут по вымершему черно-желтому городу, сползшему со страниц рассказов Брэдбери. Размахивают автоматами, при первой возможности бегут купаться... Не успевают осознать, кто из них через миг превратится в убийц, а кто — в убитых.

Желтое небо, серо-черное море, серые своды полуразрушенных многоэтажек со слепыми окнами-глазницами. Перед этими домами среди живописных пальм на берегу ночного теплого моря один из выживших мальчиков будет в беспамятстве, с автоматом наперевес кружить. Крошить очередь за очередью по этим окнам, за которыми — смерть. Желтый огонь брызжет из автомата в темень. Жуткий огонь. Огонь страха.

Этот условный «вальс с Баширом» — трагическая для израильтян метафора. Убийство сирийским боевиком ливанского президента Башира Жмайеля, называвшего премьер-министра Израиля Бегина «великим политическим деятелем», отбросило проснувшиеся надежды на мир. Этот теракт развязал руки «Ливанским фалангам», учинившим резню в Сабре и Шатиле. До сих пор в израильском обществе спорят о вине израильского правительства, допустившего (просмотревшего — не помешавшего) эту бойню.

Фильм Фольмана, в прошлом солдата армии Израиля, принимавшего участие в Ливанской войне в начале 80-х, — рассказ от первого лица. Он задается вопросом: почему свидетели и участники той войны так быстро о ней забыли. Ночью в баре друг признается автору, что действительно ничего не может вспомнить о той самой «миссии в Ливане», как ни напрягает память. Вместо этого сознание предлагает сюрреалистические картины, а ночью его и его товарищей «по фронту» настигают кошмары. Стоит ли рискнуть — разыскать выпавшие из строения памяти кирпичи? Стоит ли разгребать завалы обрушившегося в целях самозащиты прошлого.

Тема памяти — центральная в фильме. У памяти — личной и коллективной — фантастическая способность к мимикрии, вымещению ужасного, неудобного, некрасивого. Нужно ли вспоминать? И кому это нужно? И не повредит ли это национальной безопасности в условиях неутихающего противостояния?

Формально каркас фильма сконструирован по лекалам политического расследования. В нем есть попытка хотя бы фрагментарно воспроизвести события двадцатипятилетней давности. В нем есть интервью с однополчанами. В нем есть трудные для общества вопросы о вине Израиля. О личной вине каждого солдата.

Сделай Фольман документальное кино в духе разоблачений Майкла Мура, фильм не стал бы событием. С помощью одушевления режиссер раскаляет эмоциональную шкалу картины, смешивает реальные факты с воображаемыми, видимое с галлюцинациями и ночными кошмарами.

Рисованному кино по силам запечатлеть вспышки подсознания, психологические травмы, страхи, в которых запрещаешь себе признаваться. Вот они, эти страхи, — воплощенная жуть в несущихся на камеру двадцати шести брызжущих слюной желтых собаках. «Для меня это единственная возможность изобразить войну, — говорит режиссер. — Я же не Стивен Спилберг, не обладаю ни его талантом, ни его средствами, чтобы сделать такую картину, как «Спасение рядового Райана». Анимация — единственный способ показать на экране ужасающий, галлюцинаторный опыт войны».

Мне показалось, для Фольмана опыт запечатления воспоминаний, попытка восстановить разорванную «связь времен» имеют и некоторое терапевтическое значение. Он переносит на бумагу (экран) личные переживания. Никем не обвиняемый, раскапывает собственные грехи, взывая к ответственности общество.

Что же касается политической подоплеки, то на родине судьба этой провокационной картине предстоит нелегкая. Об этом я разговаривала с ведущими израильскими кинокритиками. Оценив достоинства «Вальса...», они предсказали оглушительный скандал после премьеры фильма в Израиле. Видимо, коллективная амнезия — болезнь трудно излечимая даже средствами хорошего кино.

Тьерри Фремо последовательно втягивает в орбиту главного конкурса Канна неигровое кино. Награды «Фаренгейту 9/11» Майкла Мура, «Персеполису» Маржан Сатрапи, долгая овация после показа «Вальса с Баширом» его устремления поддерживают. Берлин и Венеция следуют тем же курсом. Вполне вероятно, что уже в ближайшем будущем главные форумы мира откажутся не только от разделения кино по географическому признаку (число копродукций неуклонно растет), но и от прописки фильма в каком бы то ни было малогабаритном виде экранного искусства, где — это уже очевидно — ему тесно.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Нет у революции конца

«Че» ***(Guerrilla / Che)***
Авторы сценария **Питер Бачмен, Стивен Содерберг, Бен ван дер Веен**
Режиссер **Стивен Содерберг**
Оператор **Питер Эндрюс**
Художники **Антксон Гомес, Филип Мессина**
Композитор **Альберто Иглесиас**
В ролях: **Бенисио Дель Торо, Франка Потенте, Джулия Ормонд, Демиан Бичир, Родриго Санторо и другие**
Laura Bickford Production, Morena Films, Telecinco, Wild Bunch
США — Испания
2008

Если подходить к этому проекту чисто формально, «Че» — байопик о культовом революционере, фотографии которого украшают майки, комнаты восторженных девушек и тело Майка Тайсона в виде татуировки. В фильме, правда, нет традиционной структуры героической биографии с подростковым взрослением будущего героя, его первой, второй и третьей любовью, осознанием своего призвания и основными жизненными подвигами. Вместо того чтобы рассказывать, как закалялась сталь, «Че», по сути, строится на двух развернутых эпизодах партизанской борьбы.

Один разыгрывается на рассвете революционной карьеры героя в кубинских джунглях, сквозь которые отряд во главе с Фиделем Кастро и при активнейшем участии Че пробивался к Гаване, пытаясь освободить Кубу от режима Батисты еще в 1956—1957 годах. Второй эпизод, наоборот, знаменует закат жизни Че Гевары, ведущего трагическую, почти одиночную борьбу за экспорт кубинской революции в лесах Боливии, из которых ему так и не довелось выйти.

В то же время этот фильм настолько ни на что не похож, что просто удивляешься: как нечто подобное могло появиться в Голливуде? Удивляется и сам Голливуд, заранее снимая шляпу перед той рисковой дистрибьюторской компанией, что возьмется прокатывать эту неформатную картину в Соединенных Штатах. Штука в том, что фильм длится больше четырех часов и разбит на два — «Аргентина» и «Партизан». При этом он вовсе не выглядит эпопеей в духе «Лоуренса Аравийского» или «Двадцатого века», вообще не выглядит эпическим — просто вызывающе длинным.

Фильм снят Стивеном Содербергом, и это многое объясняет. Девятнадцать лет назад никому не ведомый американский дебютант отхватил в Канне «Золотую пальмовую ветвь» и приз ФИПРЕССИ за картину «Секс, ложь и видео» — едва ли не первую попытку осмыслить влияние видеотехнологий на человеческие отношения, едва ли не первый знак новой сексуальной революции — виртуальной. Потом периодически Содерберг, прилично подзаработав на очередной серии «Оушна», делал для души очень странные, как бы никому не нужные фильмы — то «Кафку», то «Солярис», то «Хороший немец». Теперь вот сделал «Че». И, разумеется, его премьерная обкатка произошла не где-нибудь, а в Канне: ведь здесь в этом году отмечали сорокалетие молодежной революции, культовым героем которой стал Че Гевара.

Слава режиссера-оскароносца накладывается на миф о латиноамериканском революционере, чтобы сделать удобоваримым фильм, который при других обстоятельствах было бы невозможно продать ни одному прокатчику, да и фестивали не факт что взяли бы его из-за несоразмерного метража. Зачем нужно было городить четыре с лишним часа экранного зрелища, половина которого состоит из монотонных партизанских рейдов по лесам, понять в здравом уме невозможно. Зато впервые в практике Каннского фестиваля было решено не устраивать предварительный пресс-показ, и журналистов знакомили с картиной параллельно официальному просмотру в двух соседних залах. Давка была невероятная, а кто уже прорвался, так и сидел до конца, подкармливаясь в перерыве сэндвичами, гуманно заготовленными продюсерами этой революционной эпопеи. Однако тем, кто выдержал ее до конца, некий смысл во всей этой затее все же начал открываться.

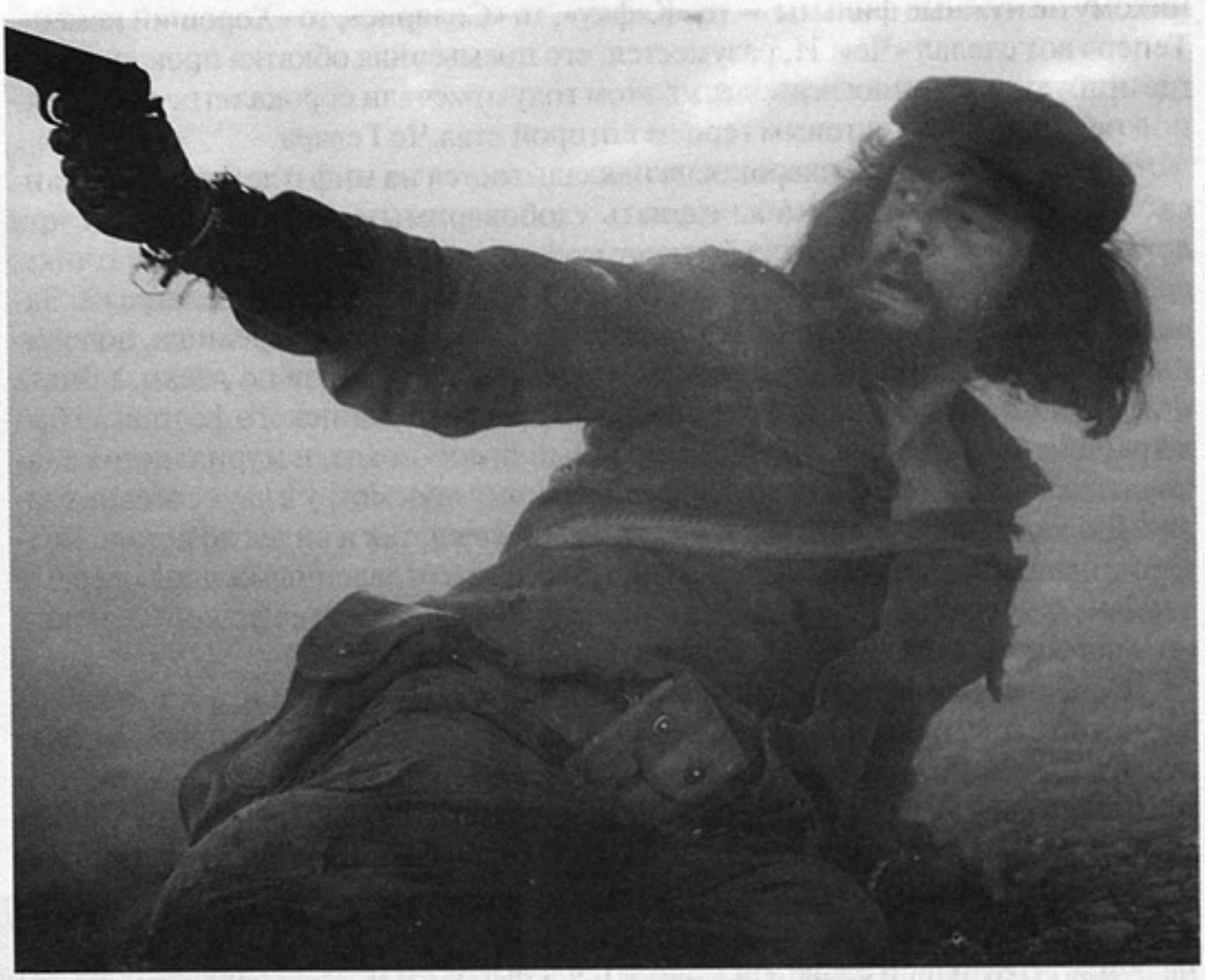
Содерберга интересует длительность человеческой жизни, состоящей из монотонных мгновений, — даже если речь идет о человеке, который, согласно легенде, вспыхнул ярким пламенем, осветившим мир, и сгорел на этом жертвенном огне. Уже в «Дневниках велосипедиста» (2004) Вальтера Салле-ша юный Че Гевара в исполнении Гаэля Гарсиа Берналя был показан как симпатичный идеалист, а вовсе не как пламенный революционер. Он проживает свою молодость со всем отпущенным ему темпераментом и совершенно не думает о будущей славе, он стремится к высоким целям главным образом в воображении, а в реальности подчиняется ритму повседневного существования, ритму road movie: в этом жанре, собственно, и сделан фильм.

Картина Содерберга повернута в другом ракурсе, но и в ней нет особой героизации главного персонажа. Можно предположить, почему режиссер отверг эпос как жанр: рука об руку с эпосом идет пафос. Вот почему картина напомнила критикам фильмы «бессюжетного пантеиста» Теренса Малика, в частности, его «Тонкую красную линию»: здесь так же важны самоценность человеческой фактуры, военный (в данном случае партизанский) быт, растворение человека в природном космосе. В первой части, не лишенной революционного оптимизма, еще существует некоторая альтернатива лесной жизни: партизанский рейд перебивается сценами выступления Че Гевары на сессии ООН в 1964 году, где он, посланец победившей революции, наносит удар своему главному врагу — американскому империализму — с его же территории. Во второй части Че предстает если не разочарованным в священной борьбе, то, во всяком случае, изрядно уставшим и практически одиноким бойцом: его съедает астма, мучает горный климат, ему не доверяют местные крестьяне и оставляют на произвол судьбы товарищи-коммунисты.

Сделав все, чтобы разрушить структуру традиционного героического байопика, авторы фильма тем не менее и думать не думали о том, чтобы подвергнуть сомнению сакральность самой фигуры Че. Они заведомо отбросили ту часть сохранившихся свидетельств, которые описывают его как героя поневоле, имевшего самое отдаленное отношение к своей легенде, а по натуре — человека аутичного, тщеславного, нелепого и трусоватого, провалившего множество порученных ему операций. Содерберг так же далек от мысли развенчивать Че, как и возвеличивать его еще больше, чем сделала это людская

молва. Картина выполнена интеллигентно и политически корректно, роль Фиделя Кастро (с которым наверняка у Че были непростые отношения) сведена к минимуму, Бенисио Дель Торо играет своего героя увлеченно и не совсем однозначно.

Если сам фильм был воспринят как причудливый эксперимент, то роль Дель Торо тут же была возведена в канон: произошло это на закрытии Кан-

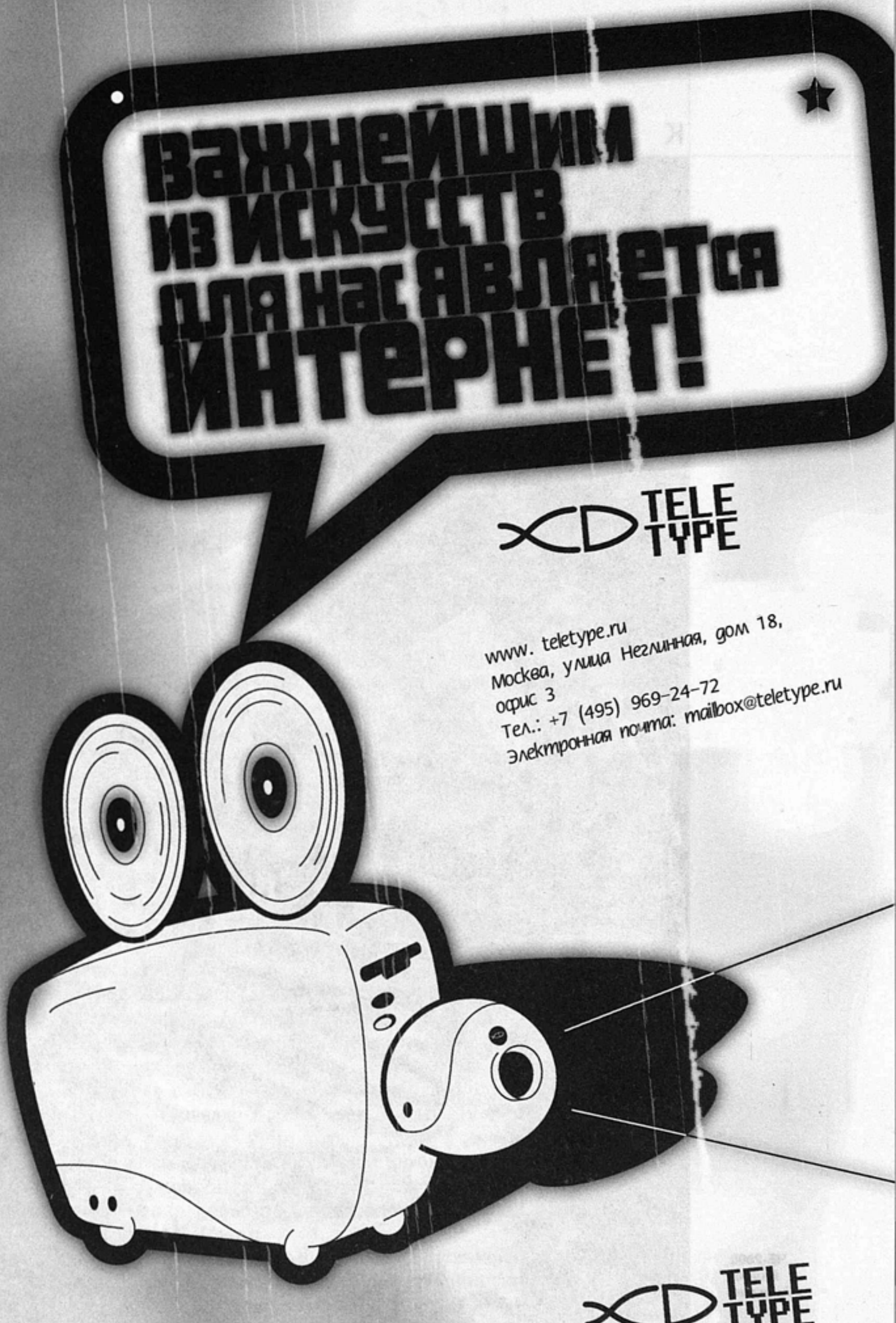


«Че»

нского фестиваля, где актера наградили призом за лучшую роль и весь зал, многие даже стоя, приветствовал это решение жюри. Сам Дель Торо, в прошлом игравший разные роли, в том числе отвязных наркоманов и шалопаев, уже успел стать жертвой вождизма, приобретя отвечающую образу величественность и звездный лоск. Так что эксперимент, хотя бы с этой точки зрения, следует признать успешным.

Единственный вопрос, который остается: как все же будет этот фильм прокатываться? Компании Warner Brothers International и Wild Bunch работают над европейским прокатом, на который в данном случае гораздо больше надежды, нежели на американский. Однако и здесь уверенности в успехе нет: одно дело сагитировать человека купить майку с брендом «Че», другое — дважды загнать в кинозал и заставить оба раза заплатить за билет. Создателей фильма охватили сомнения: не выгоднее ли произвести на свет новую прокатную версию, которая была бы экономнее и рентабельнее. Вот почему выход картины, в том числе и в России, где ее прокатом занимается компания «Парадиз», пока откладывается.

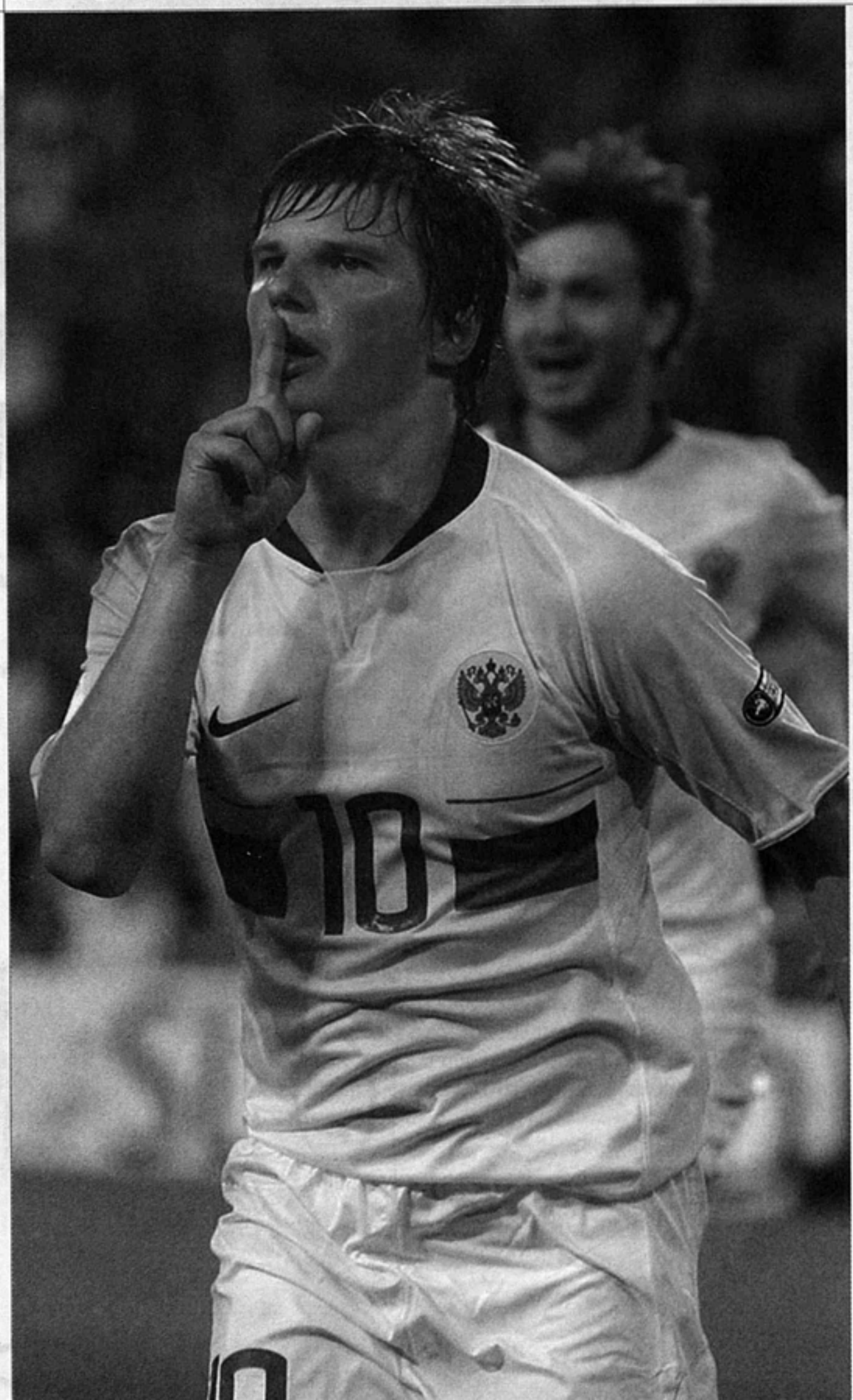
ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!



TELE TYPE

www. teletype.ru
Москва, улица Неглинная, дом 18,
офис 3
Тел.: +7 (495) 969-24-72
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE



ЧЕ-2008. Андрей Аршавин

ФУАД АБДУЛЛАЕВ

Не хуже — не лучше

Закончился очередной чемпионат Европы по футболу.

Жизнь вновь потеряла смысл после 29 июня.

Людям некуда спешить после работы, непонятно, чем заняться в первой половине ночи. Начало рабочего дня вновь стало рутинным, обыденным. Закончилось действо, которое перевернуло многие представления о значении личности, патриотизме, понимании истоков побед и т.п.

Футбольная ярмарка позволяла уйти от неприятных жизненных и профессиональных проблем, легко переводя любой разговор на футбольную тему. На замечание начальника о вашей профессиональной неудаче можно было спокойно откликнуться репликой: «Ну как вам пас Семака вчера?»

Провалы сборной в течение двадцати лет и — впервые приглашение иностранного тренера. Большинством профессионалов, связанных с футболом, оно было воспринято в штыки. Их главными аргументами были: незнание языка, менталитета, принадлежность к другой религии. К слову, почти 90 процентов голландцев атеисты. Той небольшой группе людей, которая не высказывала протест против назначения Хиддинка, было интересно, может ли распространяться его пресловутая «везучесть» на игру абсолютно бесперспективной, по мнению многих, сборной России в абсолютно нерусскую игру футбол.

В течение двух лет Хиддинк подливал масло в огонь своих противников — начиная с появления в красных штанах в первый свой краткосрочный приезд в Москву для подписания договора, с редких посещений страны, где он стал главным футбольным тренером, и кончая невыразительными матчами, и товарищескими, и отборочными. Иначе как везением нельзя было расценить попадание нашей сборной на чемпионат.

Мало кто обращал внимание на то, что Хиддинк давал пространные интервью, в которых не уходил от каверзных вопросов, ставил точные диагнозы и намечал пути решения проблем. Мало кто заметил, что Хиддинк реально оценивал возможности своих игроков, не предъявлял им беспочвенные претензии, добивался своего понимания футбола. Большинство критиков потирали руки перед началом чемпионата, увидев изменение концепции игры в обороне с полной сменой игроков.

Перед началом чемпионата российские клубы и сборная одержали выдающиеся победы в различных видах спорта. Безусловно, эти успехи оказались ответом на изменения, происходящие в стране, на повышение финансирования спорта государством и т.п.

Интересно, что же объединило эти победы (мужской и женский баскетбол на Евробаскете, «Зенита» в УЕФА, женского подмосковного «Спартака» и мужского ЦСКА в баскетболе, хоккейной сборной на чемпионате мира...)?

Большинством этих команд руководили зарубежные тренеры, кроме Быкова в хоккее, более десятка последних лет жившего и работавшего в Швейцарии, впрочем, выигрыши женских чемпионатов Европы по баскетболу (тренеры Грудин и Клейменов) стали исключением, достижения блестящего Тарпищева стоят особняком в мировом теннисе.

Оказалось, что беспримерный подъем патриотизма, возникший в России благодаря победам в спорте, основан не на «национальной идее», «своем пути», «самобытности» и других абстрактных утешениях, а «просто» на классной работе профессиональных менеджеров, которая позволила проявить высочайшее мастерство наших спортсменов.

Очень интересные трансформации болельщиков происходили во время первого матча с испанцами, которые я наблюдал в спортивном баре. Сначала все болельщики стоя исполнили гимн России. После третьего гола в наши ворота уже аплодировали испанцам и смеялись над своими. Успех Павлюченко при счете 3:1 сопровождался общим ликованием и алкоголем за счет заведения. Четвертый гол в наши ворота был принят в полной тишине, и мгновенно все стали болтать о чем угодно, только не о футболе.

По мере продвижения нашей сборной к Олимпу происходили поразительные перемены российских болельщиков. Две победы над Грецией и Швецией и выход в четвертьфинал, что уже являлось несомненным успехом сборной, которая приехала на «чужой» праздник, подняли уровень патриотизма на небывалую высоту.

Выигрыш в блестящем стиле у голландцев — одной из самых играющих и сильных команд, которая, конечно же, не ожидала от нас такой прыти — превратил истерию патриотизма в гордость за свою сборную и, самое главное, уже на уровне подсознания, за принятие, пусть, конечно же, условное, в клуб футбольных держав.

Такое количество счастливых и неагрессивных людей я не видел в Москве с августа 1991 года.

Проигрыш испанцам — удел сильных — не был воспринят как трагедия.

Хиддинк успел за короткий срок обучить наших игроков только атакующей тактике. В поединке, где нужно «терпеть», нас обыграла более классная команда.

Вспоминая свою поездку в качестве члена команды болельщиков на предыдущий чемпионат Европы в Португалию, я рассказывал семье о стране, об океане, о морепродуктах и вскользь... о футболе.

Там играла «отбывающая номер» сборная. Основной темой разговоров были ее внутренние проблемы, необъективные судьи и прочие «традиционные ценности».

Наша сборная была лишняя, и мы тоже были лишними на том празднике футбола. Никто из болельщиков из других стран не хотел меняться с нами футболками и другой атрибутикой. В июне 2008 года невозможно было приобрести майки с российской символикой, которые раскупали австрийцы, немцы и прочие члены ЕС, не потому, что возросла экономическая или какая-либо другая мощь нашей страны, а потому, что наша сборная играла в красивый футбол и была полноправной, одной из самых ярких команд на нынешнем празднике.

Очень смешно, а точнее, грустно проявили себя СМИ во время чемпионата Европы, не привыкшие к настоящим, а не выдуманным победам. Многие журналисты восприняли задачу освещения чемпионата как пропагандистскую акцию. Заголовки типа «Завтра будет раздавлена Испания», «Разорвем на куски», «Воспоминания о Полтаве» переходили из издания в издание. Особая «глубина» в обсуждении истоков побед обозначилась, когда болельщики — а за ними и СМИ — заговорили о «фартовости» и «нефартовости» телевизионных каналов и спортивных комментаторов, апофеозом чего стало требование перенести трансляцию матча с Голландией с Первого канала на канал «Россия».

В чем феномен всеобщего внимания к чемпионату?

За последние годы мы отвыкли от такого количества телевизионного времени с участием россиян, выступающих в прямом эфире с непредсказуемым результатом действия.

Отсутствие дебатов, представляющих разные точки зрения, привело к тотальной апатии и переориентировке на идеологическую жвачку, спускаемую сверху. Выбор и назначение людей на какие-то должности, про которых не известно ничего, кроме фамилий, заменил диспут на гадание из-за отсутствия какой-либо информации.

И тут тебе маленькое неудачливое «государство» — футбольная сборная России — и выбранный среди прочих Гус Хиддинк, про которого известны не только год и место рождения, но и весь жизненный путь, идеи, профессиональные победы и неудачи и даже книги, написанные не после назначения на высокий пост тренера национальной сборной, а задолго до того.

Так что необыкновенная наша привычка идти по не нами выбранному пути и горячо его поддерживать не убила любви к импровизации и созерцанию непредсказуемости, а также способности к оценке правильного выбора.

Мой друг, известный футбольный комментатор, рассказывал, что кроме нынешнего тренера нашей сборной иностранные журналисты хорошо знают о великом русском вратаре Льве Яшине и о Карпине и Мостовом — благодаря их успешной игре в одном из европейских клубных топ-чемпионатов. Начиная с нашего третьего матча, российские журналисты в основном выполняли функцию «справочного бюро», давая информацию о российских футболистах, до тех пор мало известных широкой публике.

В футбольном мире игрок становится известным, если проявил себя в ведущих европейских чемпионатах, Лиге чемпионов, а также на чемпионатах Европы и мира.

Значение кубка УЕФА сегодня настолько невысоко, что его ждут в ближайшем будущем большие перемены. И вдруг весь мир увидел целую россыпь неизвестных футболистов, показавших тотальный футбол в лучших его проявлениях.

К сожалению, на этом чемпионате среди судей не было наших представителей. Ужасный провал лучшего российского судьи Валентина Иванова на португальском чемпионате закрыл — надеюсь, только временно — дорогу нашему судейству на европейские и мировые чемпионаты.

Доброжелательность, уверенность в себе, отсутствие боязни совершить ошибки позволяют зарубежным рефери не впадать в панику при принятии неправильных или спорных решений и успешно доводить футбольные спектакли до конца. Изменение психологии наших судей, как это успешно сделал с футболистами Хиддинк, и, как следствие этого, исчезновение вечного сомнения всех в их профессионализме позволит отечественным арбитрам вернуться на мировую футбольную арену. А они этого заслуживают.

За месяц мы стали более полноценными членами Европы, чем за предыдущие годы многочисленных полемик о несправедливости отношения к стране, о «вражеском окружении» и т.д. Оказывается, мир объединяют талант и профессионализм.

Тренер-голландец по очереди поставил игру в мусульманском «Фенербахче», католической «Валенсии», протестантской Австралии, буддистской Корее и православной России. Люди в первую очередь играли за себя, свою семью, страну и оказались «красавцами», которыми можно гордиться.

Будущие победы и поражения будут оцениваться гораздо трезвее, потому что, почувствовав уверенность и силу, человек способен иначе воспринимать окружающий мир, причины происходящих — не только футбольных — событий. И находить адекватные решения.

Слава богу, что события этого чемпионата остановили пустой патриотический пафос, так как мы оказались действительно не хуже и не лучше других, а одними из.

ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН

Гордиться пиаром

Столько денег, сколько сейчас, в России, видимо, не было в ее истории вообще никогда. Исключительно благоприятная внешнеэкономическая конъюнктура (в первую очередь цены на энергоносители) совпала с резким уменьшением населения страны, сбросом значительной части собственных дотационных территорий (Средней Азии и Закавказья) и внешней сферы влияния.

Одновременно с увеличением финансов на душу населения в стране оформилась новая идеологическая доктрина, когда деньги фактически стали религией. В обществе сформировалась искренняя убежденность в том, что продается и покупается абсолютно все. А так как есть такая убежденность, то и на практике действительно продается и покупается абсолютно все. В итоге коррупция приняла системный, институциональный характер. Превратилась в основу государственного устройства. Соответственно, одна из важнейших задач чиновника любого уровня — собственное обогащение, а работа является способом этого обогащения.

Естественно, что при этом другой задачей чиновничества стала собственная несменяемость. Видимо, и поэтому тоже после 2000 года у нас, в сущности, были отменены выборы всех уровней. Формально они сохранились, но превратились в фарс почти советского образца. Начальники теперь просто назначают самих себя, а население оформляет это назначение. И поскольку некоторая часть нефтегазовых доходов ему все-таки перепадает, оно готово это делать.

Тем не менее народу все же нужно дать ободряющую идеологию, чтобы он оформлял назначение начальников с бóльшим энтузиазмом и за меньшую долю природной ренты (начальники пусть лучше больше возьмут себе). И так как прямо провозгласить коррупцию основой действующего мировоззрения пока не представляется возможным, надо придумывать что-то другое. Патриотизм в такой ситуации ну просто напрашивается на роль, именуемую «наше все».

Правда, тут возникают определенные проблемы. Патриотизм, как известно, подразумевает гордость за свою страну. Между тем согласно установкам официальной пропаганды 90-е годы — это период тотального позора и провала. Но ведь нынешняя Россия вышла именно из того времени, тогда оформилась легитимность всех ее институтов. В итоге становится не вполне понятно, так чего же мы патриоты-то, если основу нынешней любви к отечеству составляет патриотизм советский? Но современная Россия — и по факту своего возникновения, и по экономическому, и формально по политическому

устройству — является прямым отрицанием СССР. Кроме того, в истории минувшего века были моменты, мягко говоря, неприятные, гордиться которыми никак не возможно. Из-за этого иногда возникают ситуации, наносящие вред нашим интересам на международной арене.

Ярким примером является нынешнее требование Украины признать голодомор 1933 года геноцидом украинского народа. Само по себе оно абсурдно. Голодомор был по всей стране, да и на самой Украине он уж точно не разбирал людей по национальному признаку. Главное, мы все прекрасно знаем, что он был организован соввластью для разгрома крестьянства, а не для уничтожения украинцев. Но нынешняя российская власть защищает власть советскую по любому поводу. В результате вывернуться из затруднительных ситуаций часто становится крайне сложно. В Москве, правда, «внезапно вспомнили», как обстояло дело в реальности семьдесят пять лет назад, и даже высказали это с европейской трибуны. Но все равно неудобно как-то получается.

Другой важнейшей составной частью патриотизма является прославление «эпохи нулевых», нынешнего периода, который должен особенно выгодно смотреться на фоне «позора и провала» 90-х. И здесь становится совсем интересно, ибо пиар у нас почти полностью заменил собой реальность. Получается, что и гордиться мы должны пиаром. Например, «возрождением былой мощи Вооруженных сил». На самом деле то, что сегодня происходит с ВС, правильнее всего назвать чуть ли не коллапсом. При наличии в стране, как уже было сказано, гигантских денег, вооружения и техники закупается в разы или даже на порядки меньше, чем в «ужасные 90-е». Особенно трагична ситуация со Стратегическими ядерными силами, основным ресурсом, благодаря которому Россия числится великой державой, а не гигантской, почти пустой территорией с огромным количеством природных ресурсов. К сожалению, подавленные пиаром россияне просто не понимают, что в обозримом будущем нас без малейшего преувеличения можно будет взять «голыми руками».

Еще нам положено гордиться тем, что Россия «встает с колен», «ее голос в мире звучит все слышнее». Правда, совсем непонятно, в чем это выражается. Что голос звучит все слышнее — это правда. Над миром несется перманентное российское несогласие и даже истерика по самым разным поводам. При этом остатки сферы влияния, каким-то образом сохраненные в 90-е, в «нулевые» исчезли почти полностью. Это относится даже к постсоветскому пространству, где еще десять лет назад авторитет России был безраздельным. Сегодня все без исключения страны СНГ интересуются мнением Москвы почти исключительно из вежливости.

Интересно, что, рассказывая о «росте влияния» и «укреплении позиций», Россия одновременно представляется и окруженной врагами, коими оказываются страны типа Грузии и Латвии. Тут удивительны сразу две вещи: что же это тогда за рост и укрепление, если у нас становится все больше врагов, причем прямо на границах? Да и борьба с ними выглядит как-то на удивление несолидно. Российские войска стремительно бежали из Грузии на условиях Саакашвили, на что мы в конце 2006 года ответили этническими преследованиями грузин в самой России (под него попали и вполне лояльные граждане РФ этой национальности). После такой политики сложно удивляться результатам референдума по вступлению Грузии в НАТО в начале этого года (три четверти избирателей проголосовали «за»).

Есть достижения и помельче. Например, стремительное падение в экспорте РФ доли машин и оборудования. Или тот факт, что ни один из российских вузов не входит в число двухсот лучших в мире. Пиар по этому поводу молчит, реальная ситуация мало кого волнует.

Вера руководства в пиар и в патриотизм все чаще приводит к утрате связи с реальностью, а в ряде случаев — к возникновению ситуаций, буквально грозящих провалом. Потому что на самом деле реальность ведь отнюдь не сменилась той ее версией, о которой рассказывает отечественное ТВ. Так, к при-

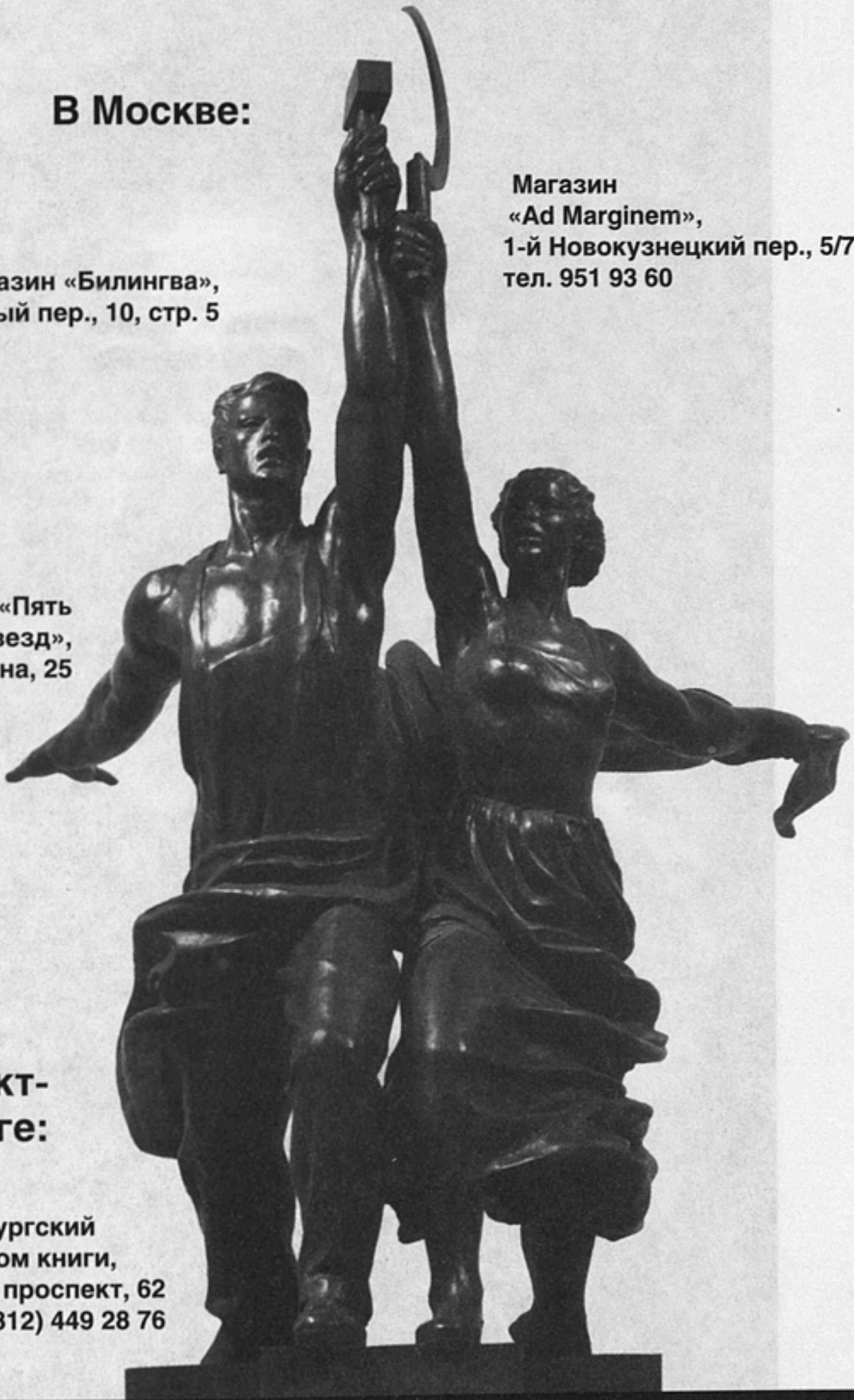
меру, Россия взвалила на себя проведение таких престижных и затратных международных мероприятий, как саммит АТЭС 2012 года во Владивостоке и Зимние Олимпийские игры 2014 года в Сочи. Сейчас все яснее становится тот весьма печальный факт, что провести их будет совсем не просто, можно не успеть построить соответствующие объекты и инфраструктуру.

Подобное содержание гордости за Родину естественным образом выливается в еще более своеобразную форму. Сегодня в России имеет место как «элитный» — гламурно-попсовый патриотизм от Bosco di Ciliegi, так и как бы «низовой», часто откровенно хамский — тех официальных молодежных движений, которые одна из наших газет назвала «ликующей гопотой». Они умудряются превратить в неловкость, а подчас и хулиганство даже весьма выигрышные темы. В частности, перенос Бронзового солдата в Таллине, конечно, никаким надругательством не был, но смотрелся действительно неприятно. Однако реакция на него в Москве была просто омерзительной. Ничего, кроме стыда за нашу страну, у нормального человека она вызвать не могла. Патриотизм ведь принципиально несовместим с хамством, переходящим подчас в мелкую уголовщину. Существа, «шакалившие» в прошлом году у эстонского посольства, ставили в неловкое положение практически свою страну.

К «низовому» патриотизму примыкает также и схожий с ним по форме патриотизм стихийный, как правило, основанный на спортивных успехах. Он характерен для многих стран мира, однако весьма сомнительно, что здесь можно говорить об осознанной гордости за родную державу. Во-первых, спорт — особый род человеческой деятельности, успехи небольшой группы спортсменов не могут всерьез ассоциироваться с достижениями огромной страны. Во-вторых, у наших спортивных побед есть дополнительная специфика. Добивавшиеся в последнее время призов в Европе футбольный и баскетбольный ЦСКА, как, впрочем, и питерский «Зенит», — мощные коммерческие предприятия, укомплектованные в значительной степени иностранными игроками и даже тренерами. Не факт, что их эффективная профессиональная работа — это успех России в целом (тогда и выигрыши «Челси» можно посчитать российскими). Наконец-то ставшая в этом году после пятнадцатилетнего перерыва чемпионом мира сборная России по хоккею в основном укомплектована хоккеистами, играющими в НХЛ. А внезапная (всего на три игры) чудесная «вспышка» нашей футбольной сборной на чемпионате Европы является, как признают абсолютно все специалисты и любители, во многом заслугой голландского тренера Хиддинка. Поэтому в нашем «полутриумфе» на ЧЕ-2008 (поделенная с Турцией «бронза») есть нечто, слегка унизительное для национального самолюбия. Оказывается, мы становимся дееспособны под внешним управлением.

Культивируемый сегодня сверху патриотизм деструктивен и фактически прямо противоположен самой сути этого понятия. К счастью, каждый человек имеет право на свой личный патриотизм. С которым и можно жить.

Где приобрести журнал «Искусство кино»?



В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

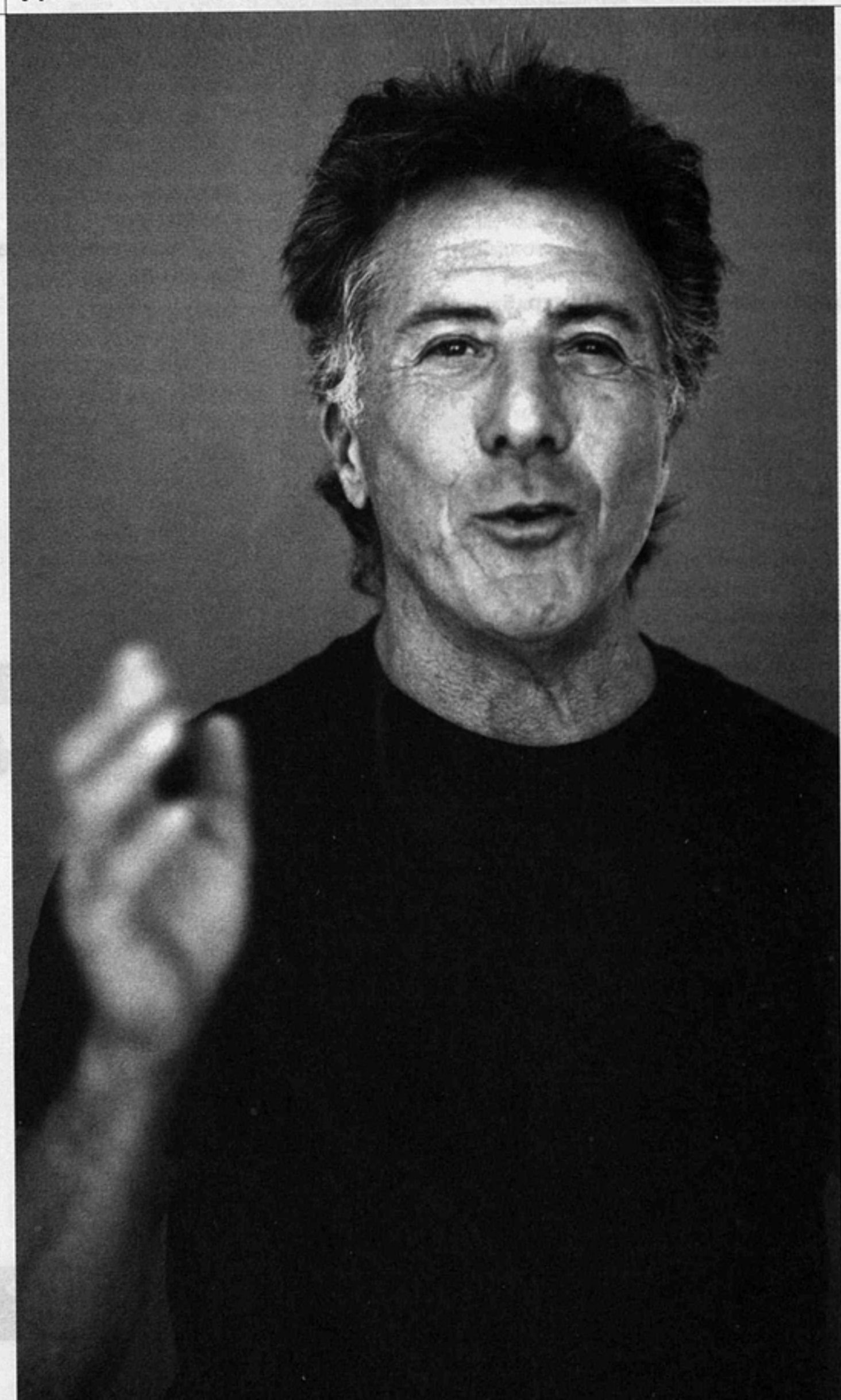
Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

В Санкт-Петербурге:

Санкт-Петербургский Дом книги,
Невский проспект, 62
тел. (812) 449 28 76

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Дастин Хоффман

ДАСТИН ХОФФМАН:

«Люди на экране — всего лишь тени...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЭЛЛИОТ В. КОТЕК

Дастин Хоффман — трубадур.

Этимологически это понятие связано с действиями поиска, изобретательства и сочинительства. Применительно к кинематографическому творчеству Хоффмана оно отсылает к огромному арсеналу волшебных эпизодов, которые не могут оставить равнодушными любителей кино. Его работа принципиально не способна навеять скуку, она никогда не строится на старых наработках и служит золотым стандартом даже сегодня, когда многие из наших кумиров, кажется, заметно обленились.

Почти каждая из его ролей могла бы стать абсолютно достаточной для целой актерской карьеры. «Выпускник», «Полуночный ковбой», «Соломенные псы», «Мотылек», «Ленни», «Вся президентская рать», «Марафонец», «Крамер против Крамера», «Тутси», «Человек дождя», «Плутовство» — нюансы каждого персонажа артиста уникальны, а все вместе они вызывают восторг и преклонение. Каждый раз Хоффман берет краски с палитры собственного характера и одновременно подвергает проверке на прочность собственный характер.

В анимационном фильме «Кунфу панда» производства студии DreamWorks, показанном вне конкурса на Каннском кинофестивале, Хоффман вживается в образ Шифу, мастера кунфу, который обучил пятерку великих воинов и поручил им использовать свои таланты, чтобы натренировать неуклюжего панду По. Корреспондент Moving Pictures встретился с «мастером дзен», когда тот выгуливал своих собак на берегу океана в Лос-Анджелесе.

Эллиот В. Котек. Работая на фильме «Кунфу панда», вы лично сотрудничали с партнерами, например с Джеком Блэком, который озвучивал По?
Дастин Хоффман. Нет, в основном мы работали по отдельности. Только один день мы собрались все вместе, и это было по-настоящему здорово. Джек очень изобретателен. Жаль, что озвучание происходит индивидуально. Коллективная работа открывает больше возможностей для импровизации.
Эллиот В. Котек. Вы заранее получили представление о том, как должен выглядеть ваш персонаж?
Дастин Хоффман. Нет, мне только в самых общих чертах его обрисовали. Потом я внес кое-какие предложения от себя. Поскольку окончательно еще ни-

«Тутси»

чего не было решено, мы вместе меняли его внешность и вырабатывали характер.

Эллиот В. Котек. Правда ли, что подготовительный период — это ваш самый любимый этап работы, когда вы ищете особенности характера, что именно это подстегивает ваш интерес?

Дастин Хоффман. Правда. Признаться, я не понимаю актеров, которым наскучивает их работа. Это все равно что скучать от самой жизни. С течением времени мы неизбежно меняемся. В подростковом возрасте ты один человек, в молодости другой, в зрелости третий — достигаешь того этапа, когда приходится брать на себя ответственность за жену, детей и все прочее. А потом вновь меняешься, становясь пожилым человеком, и уж совсем делаешься иным, когда, глядя вперед, видишь, так сказать, конец туннеля.

И вот, работая, ты опираешься на свой опыт прожитого. Иногда трудно понять, что с тобой происходит, а роль в таких случаях помогает овладеть ситуацией: ага, так вот что со мной происходит! Наверное, то же самое случается в любом творчестве: в живописи, писательстве, в чем угодно.

Эллиот В. Котек. Однако такая возможность выпадает не каждому актеру...

Дастин Хоффман. Да, да, да. Все мы отдаем себе отчет в том, что 90 процентов актеров сидят без работы и только 10 процентов ее имеют. Поэтому надо ее ценить. Я в свое время насиделся без работы и до сих пор удивляюсь, каким чудом вышел в звезды, поймал шанс, который выпадает половине процента актерской братии.

Эллиот В. Котек. Что давало вам силы, побуждало к творчеству? Родители пытались вас отговорить от выбора этой профессии?

Дастин Хоффман. Нет. Знаете, пару дней назад я получил письмо от моего адвоката. Оказывается, объявился неизвестный мне родственник, который отправил ему копии двух писем, написанных мною в двенадцать лет от роду и адресованных его отцу, то есть брату моей матери, моему дяде. Я ничего этого не помню. Даже понятия не имел, что у мамы был брат.

Когда мне исполнилось пять лет, родители купили мне пианино. Им хотелось, чтобы я выступал в Карнеги-холл. Так вот, в письме, о котором я говорю, упоминалось, что я отказываюсь идти на бармицву, потому что мне не-

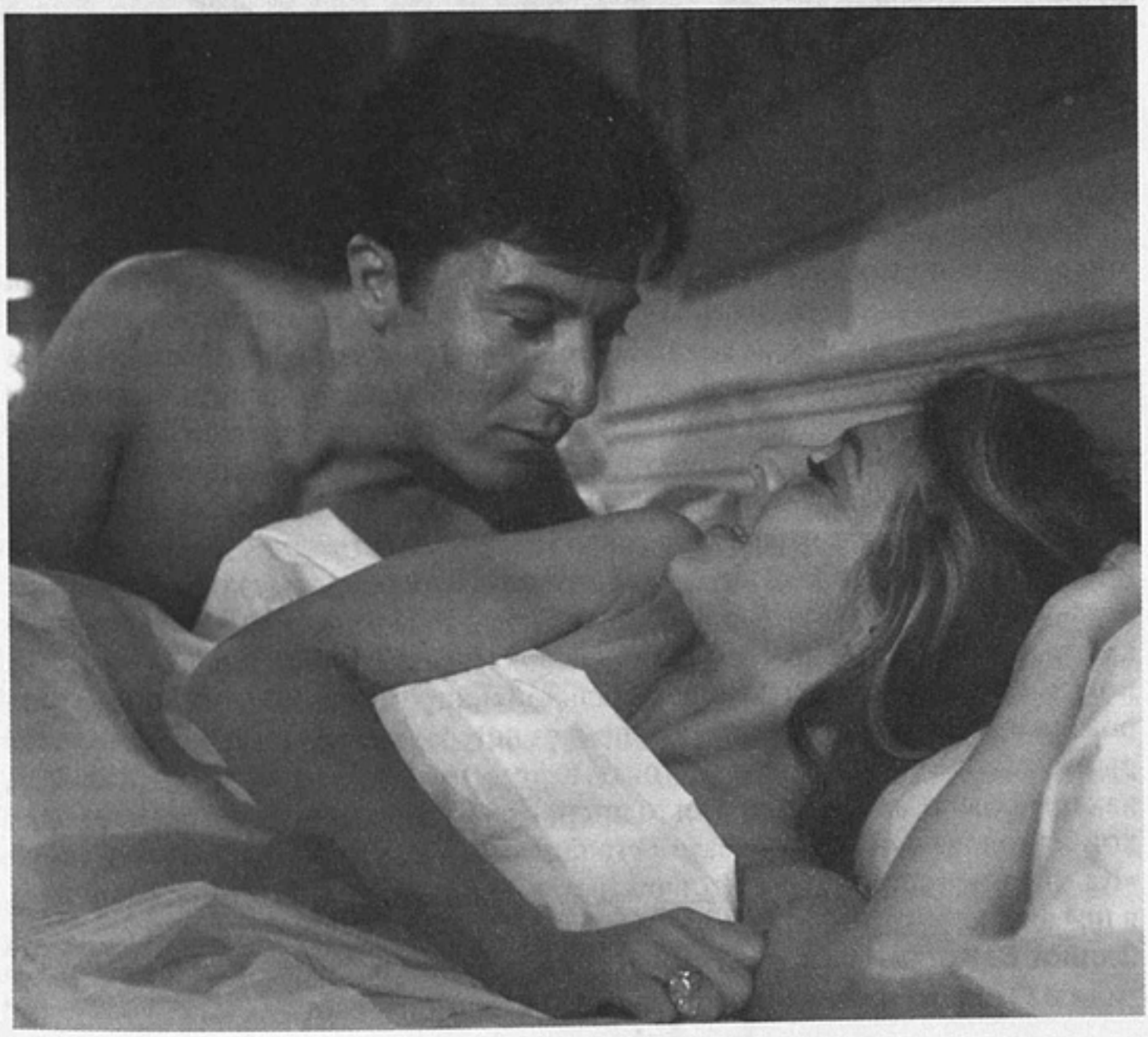
когда: все время уходит на репетиции перед выступлением на телевидении. Тут я внезапно вспомнил, о чем идет речь. На телевидении была программа, посвященная творчеству любителей, и мама меня туда усиленно пропихивала. Надо бы поискать в Google, что это такое было на заре телевизионной эры, когда экран приемника был меньше десяти дюймов, а основное время занимали тестовые трансляции картинки. Зачем я все это говорю? Это такой длинный ответ на ваш вопрос о том, что меня побуждало к творчеству. Побуждало вложение в покупку инструмента и оплату уроков, хотя то и другое не окупилось. Кстати, я никогда не мечтал об актерской профессии до поступления в Сити-колледж. Мне сказали, что легче всего поступить на актерский — там почти никто не проваливается.

Эллиот В. Котек. А вы вообще заходите на Google, чтобы посмотреть, что о вас пишут?

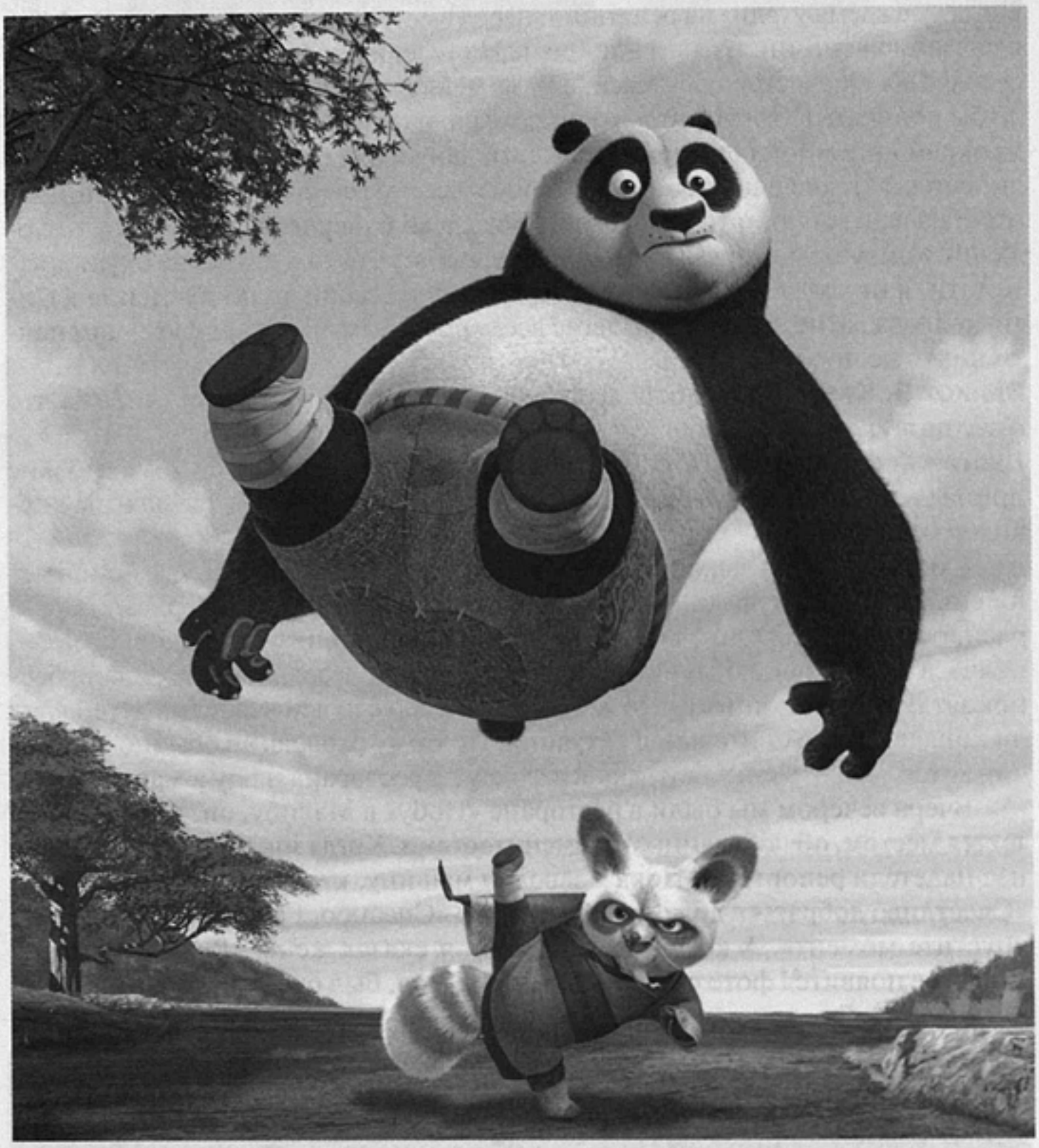
Дастин Хоффман. Нет. Причем не из скромности. Просто потому, что я не принадлежу XXI веку. В овладении техникой я не продвинулся дальше дискового телефона.

Смотрите, вот я выгуливаю собак, а вокруг нас папарацци. Без конца меня снимают и интервьюируют. Раньше такого не было. А теперь как зараза распространилось. Они, видно, передают информацию по цепочке. Через полчаса фотографии будут в Интернете. Мне еще везет, меня не сильно беспокоят. Наверное, потому что женатый старпер с кучей взрослых детей вряд ли попадется в сомнительной ситуации. Поэтому папарацци обычно ограничиваются тем, что снимают, как я выхожу из ресторана и иду к машине.

Вчера вечером мы были в ресторане «Нобу» в Малибу, он, видимо, считается местом, облюбованным знаменитостями. Когда мы с женой вышли, на нас налетели репортеры. Пока я заводил машину, кто-то из них сказал мне: «Счастливо добраться до дома!» Я ответил: «Спасибо. Если не получится, не упустите момент». А когда мы отъехали, я сказал жене: «Ручаюсь, что на YouTube появится фото с подписью, что я, мол, был очень искренним».



«Выпускник»



«Кунфу панда»

Эллиот В. Котек. На Каннском кинофестивале показывают «Кунфу панду». Но вы бывали в Канне и раньше...

Дастин Хоффман. Впервые я туда приехал с «Ленни». Американские комедии обычно плохо воспринимаются в Европе, поэтому у нас в связи с этим фильмом было много волнений. И вообще, вряд ли кто-то за пределами Штатов знал, кто такой Ленни Брюс. Из той поездки в Канн я запомнил две вещи. Во-первых, как я пришел на просмотр. Фильм шел с французскими субтитрами, и я сидел рядом с человеком, который читал эти титры. Ленни Брюс часто произносит словечко «шмук», в буквальном переводе с идиш — «член», «пенис». Эти словечки — норма в американской stand-up комедии. Я спросил у соседа, как в титрах переведено слово «шмук». Он ответил — «пенис». И вот представьте себе, публика читает: «И этот пенис говорит тому пенису...» А второе воспоминание о Канне такое. Дело было в 1975 году, и там был один продюсер, шикарно одетый — смокинг, бабочка, все, как полагается, — который показывал свой продукт не в фестивальной программе, а там, где демонстрировали какой-то андерграунд. Он привез натуральное порно. Фоторепортеры ему просто шагу не давали ступить, потому что, как я говорил, он был одет, как профессор, а в руках держал толстенькую белую свинку с розовой ленточкой на голове. Она была звездой его фильма. Так что, когда я слышу слово «Канн», мне вспоминается этот человек со свиньей. К сожалению, его фильм я не увидел.

Эллиот В. Котек. Имея в виду то, что вы говорите о прессе, как бы вы ответили на вопрос, не мешает ли слава вашей личной жизни?

Дастин Хоффман. Для каждого публичного человека очень быстро приходит понимание того, что ему можно, а что нельзя. Это довольно простая наука. Нельзя, к примеру, путешествовать на круизном лайнере. Но в Лос-Анджелесе, Сан-Франциско, Нью-Йорке, Чикаго можно чувствовать себя вполне комфортно. Удобнее всего я чувствую себя в Лондоне, где тебе кивнут, шофер такси покажет большой палец, ну и все. Там приятно быть знаменитым.

А здесь, в Америке, иногда доходит до смешного. Мне, к примеру, пришлось убедиться в том, что никак нельзя находиться рядом с женой, когда ей делают какую-нибудь инъекцию. После того как она несколько раз вернулась домой с этой простой процедуры с гематомами, я понял, что медсестрам мешало мое присутствие.

Эллиот В. Котек. А на вас такое влияние кто-нибудь оказывает?

Дастин Хоффман. Да. Мне, как и всякому актеру моего поколения, всегда хотелось познакомиться с Марлоном Брандо. Некоторым повезло с ним работать, я же только однажды разговаривал с ним по телефону, зато довольно долго, часа полтора. Помню, он сказал: «Не могу поверить, что перевалю на девятый десяток. Нет, больше восьмидесяти мне никогда не будет». В этом весь Брандо. Несколько недель назад я встретился с Габриэлем Гарсиа Маркесом. Но это произошло на приеме, где невозможно общаться, можно лишь перекинуться фразами вроде «Как поживаете?» Никаких открытий это не сулит.

Эллиот В. Котек. Расскажите про ваше знакомство с Лоренсом Оливье.

Дастин Хоффман. Это было волшебно. Мы стали близкими друзьями, но он постоянно меня удивлял. Он вышел из бедной семьи, кажется, из Брайтона. Любил соленую шутку, ему нравилось эпатировать. Думаю, это нас и сближало. Когда мы работали вместе[1], он был очень нездоров, не мог запомнить текст — и это он, который мог подряд сыграть три шекспировские роли! Однажды он пришел ко мне и подарил полное собрание сочинений Шекспира, издание Temple. Мы долго разговаривали с ним о Шекспире, когда вместе снимались. Он пришел ко мне, уселся в кресло, с гримасой боли положил ногу на кофейный столик. На полях книг, которые он мне подарил, остались его карандашные пометки. Он был настолько образован, что, не будь актером, мог бы преподавать в университете, он прекрасно знал эпоху каждой пьесы.

Прошло года два. Я собирался в Лондон и накануне позвонил ему. Он сказал: «Я хочу зайти к жене[2] в гримуборную. Приходите посмотреть спектакль, а потом вместе поужинаем». И мы с женой пошли в театр. Нам сказали, что Оливье часто садится в зале посмотреть, как играет его жена. Вот, кстати, насчет того, что вы говорили о славе: я — да не я один — прихожу в зал, когда уже выключают свет, чтобы не привлекать внимание публики и не мешать артистам на сцене. После первого акта к нам подошли и пригласили за кулисы. Мы поднимались по лестнице, а навстречу нам спускался бородатый седой старик в очках — Оливье. И его обгоняли зрители, понятия не имевшие о том, кто идет рядом с ними. Жена мне шепнула: «Может, ты поздороваешься?» Я ответил: «Нет, подождем до конца спектакля. Пусть он остается наедине с самим собой». Этот момент засел у меня в памяти, и я часто думаю, что, если мне повезет так же долго оставаться в профессии, и со мной может случиться такое. Если, конечно, мне повезет.

Эллиот В. Котек. А где теперь книги, которые он вам подарил?

Дастин Хоффман. Они у меня. Хранятся в моем загородном доме в Коннектикуте, там, где мы с Лайзой[3] поженились.

---

[1] Имеется в виду фильм Джона Шлезингера «Марафонец» (1976). — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[2] Имеется в виду третья жена Оливье, актриса Джоан Плоурайт.

[3] Жена Хоффмана Лайза Готтсеген.

Эллиот В. Котек. Кстати, о загородном доме. Говорят, готовится римейк «Соломенных псов».

Дастин Хоффман. Неделю назад мне позвонил режиссер, мы проговорили с полчаса. Я постарался ответить на все его вопросы. Тогда я впервые услышал об этом проекте.

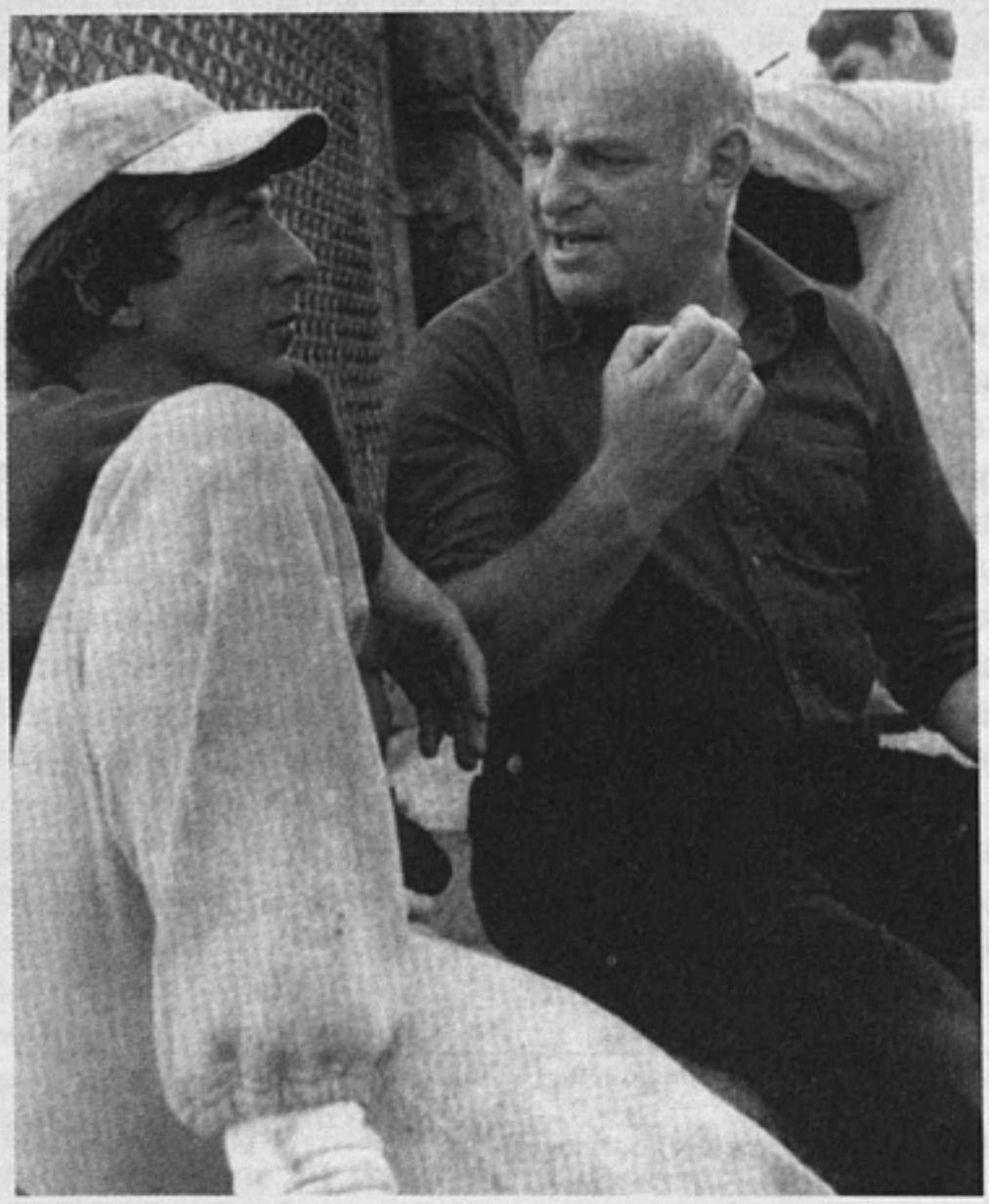
Эллиот В. Котек. И что вы о нем думаете?

Дастин Хоффман. Не знаю. Режиссер сказал, что собирается снимать на юге и подбирает типажи. Упомянул некоторых известных мне актеров, мне показалась интересной идея снимать Кейси Эффлека. Кинокритик Полин Кейл из «Нью-Йоркера» в свое время назвала «Соломенных псов» фашистским фильмом. Так вот Пекинпа спросил меня, что я думаю о своем герое. Как правило, что бы актер ни думал о своем персонаже, играть приходится то, что хочет режиссер. Но мы с Сэмом Пекинпа хорошо ладили. С ним вообще было легко работать. Мы снимали фильм вскоре после происшествия в Кентском университете, где национальные гвардейцы застрелили нескольких студентов, бунтовавших против войны. Тогда президентом был Никсон, и никого за это не наказали. Потрясающе. Вот я и сказал Сэму: «Может быть, мой персонаж — один из ультралевых профессоров-либералов, переживший подобный опыт, а потом отправляющийся на каникулы. Навидался я таких либералов...» Знаете, я однажды сидел рядом с рингом на матче Мухаммеда Али вместе с другими знаменитостями. И вот слышу, как мои хорошие знакомые — продюсеры, агенты, все как один леваки, на каждом шагу прокламирующие либеральные ценности, орут: «Убей его! Убей его! Убей его!», а когда Али подбил глаз противнику, они кричали: «Дай ему в глаз! В глаз!» И я подумал: «Они сами не знают, какое чудовище в них сидит. Только что взывали: остановите войну! А сейчас требуют: дай в глаз, убей его!» Вот я и сказал Сэму: «Давай изобразим такого парня!» В общем, примерно так и получилось, я сыграл «ботаника», который входит во вкус насилия.

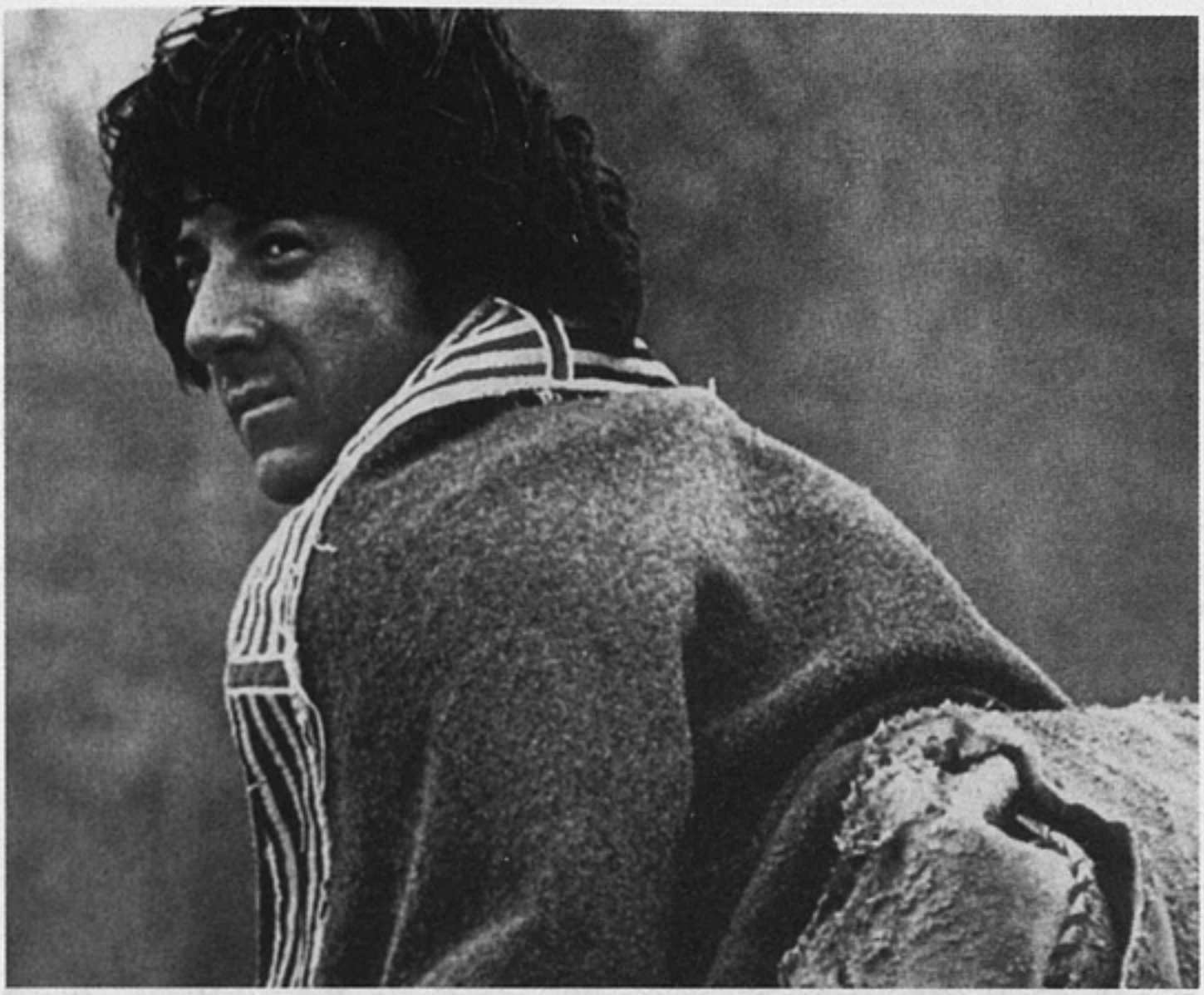
(*Со стороны послышались чьи-то возгласы.*)

Эллиот В. Котек. Опять кто-то вас зовет?

Дастин Хоффман. Это одна англичанка, она очень милая, всего лишь хотела поприветствовать. Но иногда люди выводят меня из себя. Их, например, не смущает, что я в этот момент разговариваю по мобильному — нахально влезают в разговор. Я говорю, что, мол, видите — занят, а они как ни в чем не бывало гнут свое. Я объясняю такое поведение тем, что люди на экране — нечто абстрактное, всего лишь тени, картинки. И когда их видят «живьем», они продолжают оставаться как бы ненастоящими.

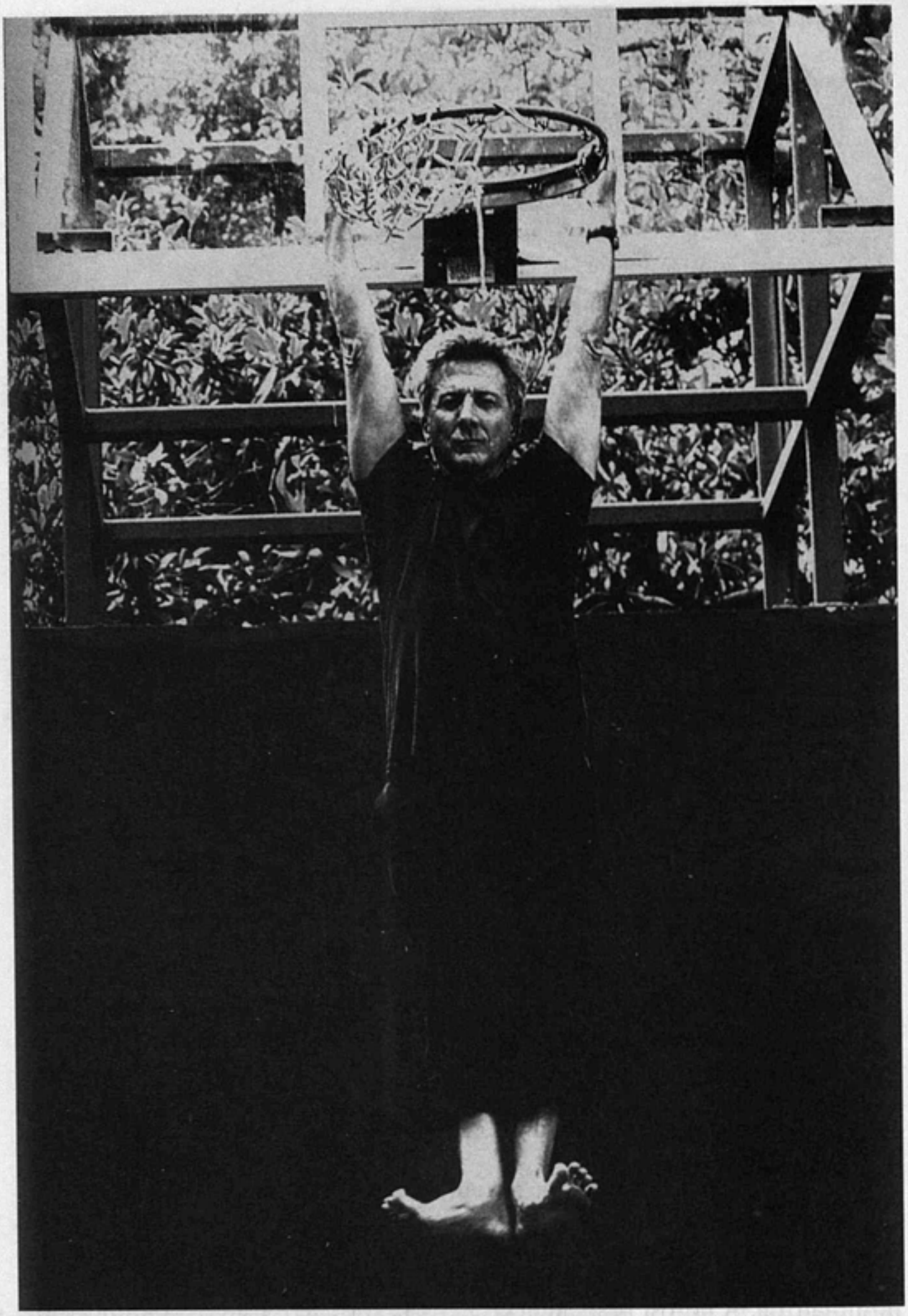


Дастин Хоффман и Джон Шлезингер на съемках фильма «Полуночный ковбой»



«Маленький большой человек»

Эллиот В. Котек. А о чем вас обычно спрашивают, что говорят?
Дастин Хоффман. Вот вам самый яркий пример. Это было в 1979 году, когда «Крамер против Крамера» собрал все возможные призы, и нам с режиссером Робертом Бентоном и Мерил Стрип просто проходу не давали. После вручения «Золотого глобуса» мы приехали в аэропорт, чтобы лететь на вручение премии нью-йоркских критиков. Нас проводили в VIP-зал. Ко мне подошел служащий и вежливо так говорит: «Извините, пожалуйста, я тут насмотрелся всяких знаменитостей, никогда с вопросами к ним не лезу, но позвольте все же спросить: какой фильм вы считаете своим лучшим — «Крестный отец» или «Собачий полдень»? Я посмотрел на него и сказал: «Крестный отец». Он ударил себя кулаком в грудь и радостно отозвался: «Я тоже!»
Эллиот В. Котек. Фантастика!
Дастин Хоффман. Не удивлюсь, если меня спутают с Джорджем Клуни или кем-то в этом роде.
Эллиот В. Котек. А награды вас все еще волнуют?
Дастин Хоффман. От этого трудно отрешиться. Не важно, сколько ты собрал призов, все равно где-то в мозжечке сидит мысль о том, тянет или не тянет роль на номинацию. И вскакиваешь утром пораньше, чтобы прочитать список номинантов. А потом говоришь себе: ну какого черта мне эта номинация! А иногда ничего такого и не думаешь. Хорошо идти на церемонию вручения, когда знаешь, что тебе ничего не светит. Пару раз, когда я получал награды, не могу забыть лица моих коллег, которые были номинированы вместе со мной, но пролетели. Их лица выражали боль, и я выглядел бы так же на их месте. Испытываешь те же чувства, что боксер, которого выбили в первом раунде и выставили голым перед публикой. Вот что это за чувства. Я знал, что не получу «Оскар» за «Выпускника», его должен был взять Род Стайгер за «Душной южной ночью», и я знал, что не получу «Оскар» за «Полуночного ковбоя», потому что его получит Джон Уэйн за «Настоящую выдержку». Он и получил, что было справедливо, потому что, по-моему, правильно, когда тебя награждают по совокупности работ. Если соревнуются два перворазрядных фильма, как, например, «Нефть» и «Старикам здесь не место», то вовсе не значит, что выигравший лучше проигравшего.



«Человек дождя»

Помню, когда меня номинировали за «Тутси», я немного опоздал, выпил перед церемонией. Я шел к своему месту, справа от меня сидел Пол Ньюмен, номинированный за «Вердикт». Я, пропустивший три стаканчика, наклонился к нему и прошептал на ухо: «Мы ни фига не получим». Он только улыбнулся, потому что тоже знал, что «Оскар» возьмет Бен Кингсли за «Ганди». Слава богу, я ни разу не ошибся, надеясь, что получу награду, когда она уходила другому.

Эллиот В. Котек. Когда вы вспоминаете «Выпускника», какое у вас ощущение — будто это было вчера или миллион лет назад?

Дастин Хоффман. Да, будто это было вчера. Я как раз на днях сказал жене: «У меня такое чувство, что это наше первое свидание». Она в ответ спросила: «А сколько мы уже вместе?» Я говорю: «Мы женаты двадцать семь лет». Она:

«Нет, мы женаты тридцать два года», а я гну свое: «А кажется, что только вчера поженились». Господь бог, наверно, считает забавным, что нам отпущен ограниченный срок жизни. Иначе он не стал бы навязывать нам эту игру.

Эллиот В. Котек. Но если сравнивать вас сегодняшнего с тем, каким вы были в «Мотыльке», то сейчас вы выглядите значительно моложе.

Дастин Хоффман. Я для «Мотылька» постригся! Все равно спасибо. Но если вы имеете в виду пластическую хирургию, то разочарую: я к ней не прибегал. По одной причине. Ни разу не видел, чтобы она кому-то пошла на пользу. Моя жена повторяет мне: «Ты стареешь красиво». Надо, чтобы кто-нибудь повторял вам эти слова, как мантру.

Эллиот В. Котек. Ваши дети имеют отношение к шоу-бизнесу?

Дастин Хоффман. Некоторые. У меня их семеро. Дочь Бекки — художница. Еще одна дочь, Эли, на третьем курсе колледжа. Двое моих сыновей — актеры и режиссеры. Мой сын Джейк снимается в фильме «Розенкранц и Гильденстерн живы», а Макс делает кино в Ванкувере. Я снимаюсь в картине «Харви — последний шанс», и это первый раз, когда мы втроем работаем одновременно. Сыновья снимают короткометражные фильмы. Они сами выбрали свой путь, им нравится чувствовать себя независимыми.

Эллиот В. Котек. Они разделяют ваши политические взгляды?

Дастин Хоффман. Я думаю, все разделяют мои взгляды. Я недавно беседовал с соседом. Сказал ему: «Тебе не кажется, что наша планета больна? Что она утратила иммунитет и подвергается смертельным ударам, которые просто так не сойдут? Ледники тают, Эверест на глазах теряет свою снежную шапку, столько видов животных и растений навсегда исчезают с лица Земли. Осталось всего пять тысяч тигров, а ведь если их не будет, нарушится вся экосистема. Если бы кто-нибудь сказал мне, когда я был ребенком: «Знаешь ли ты, что когда вырастешь, не сможешь просто так выпить стакан воды или зайти в океан, что смог окутает город, в котором ты будешь жить?» В 40—50-е годы это звучало бы для нас, как научная фантастика. Ой, смотрите, к моим собакам проявила интерес прекрасная Дейн, и они не знают, как на это реагировать!

Эллиот В. Котек. Как их зовут?

Дастин Хоффман. У нас в доме десяток питомцев. Белый лабрадор Луис, черный лабрадор Мёрфи, дома остался с моей дочкой Дженной терьер Джек. Две черепахи — Севенти и Хортуаз, так ее назвал мой трехлетний внук. Еще есть парочка хомяков, сын подарил мне на день рождения, мы еще не придумали, как их назвать. И мистер Джеймс — маленький поросенок. И кот Джо. Ну, кажется, всех перечислил.

Эллиот В. Котек. Целый Ноев ковчег...

Moving Pictures, May 2008, Special issue

Перевод с английского Нины Цыркун

Это не рисунок Обри Бердслея, а эскиз Винсенте Миннелли к спектаклю «Мемуары Казановы» (1935)

ДМИТРИЙ КОММ

Красота мечты и кошмара

Что есть американское фантастическое кино? Подобный вопрос может показаться нелепым поколению «Матрицы» и «Звездных войн». Но будучи отнесен к периоду 30—40-х годов прошлого века, он уже не будет выглядеть странным. Считается, что в те годы фантастика была представлена на американских экранах преимущественно фильмами ужасов — такими как «Дракула», «Франкенштейн», «Мумия», «Черный кот» и т.п. Однако право этих картин однозначно именоваться «американскими» все чаще подвергают сомнению современные специалисты в области фантастики. А британские кинокритики Пит Томбс и Кэтел Тохилл заявляют без обиняков: «Американский фильм ужасов 30—40-х годов был на самом деле европейским фильмом ужасов!»[1]

В этом утверждении содержится изрядная доля истины. Экономическая и политическая ситуация в Европе вызывала бесперебойный отток творческих кадров в США на протяжении целого десятилетия. Если оставить за скобками Тода Броунинга, список «архитекторов» американского хоррора — режиссеров, продюсеров, актеров — будет выглядеть примерно так: Карл Леммле, Пауль Лени, Джеймс Уэйл, Карл Фройнд, Эдгар Улмер, Роберт Флори, Бела Лугоши, Борис Карлофф, Петер Лорре, Роберт Сиодмак, Майкл Кёртис, Альфред Хичкок, Вэл Льютон, Жак Турнер. Все до единого — эмигранты из Европы. В США эти кинематографисты привезли нечто большее, чем свое профессиональное мастерство. Они импортировали европейское представление о фантастике, которое в большей степени коррелировало не с бульварными horror stories, а с понятием fantastique, ведущим начало от барочного dance macabre и эротических наваждений романтизма и декаданса. Европейское fantastique — это не столько жанр, сколько стиль, а потому его определение больше зависит от формы, чем от содержания. Отсутствие прямолинейной нарративной логики, структура сна или галлюцинации, иррациональные, сюрреалистические образы маркируют произведение как фантастическое куда определеннее, чем наличие звездолетов или монстров.

Однако господство европейцев в хорроре и триллере обеспечивалось не только расширительным толкованием фантастического. Фильмы этих жанров в Америке проходили по разряду категории «Б», считались непрестижными, а потому беженцам из Европы было легче получить в них работу. С другой стороны, в Голливуде существовал давний пиетет перед немецкими кинематографистами (еще в 20-е годы в Берлин снаряжались экспедиции для обмена опытом), но распространялся он лишь на указанные выше жанры. То, что немцы могут хорошо снимать вестерны, еще требовалось доказать. Зато

[1] Cathal T o h i l l, Pete T o m b s. Immoral Tales. European Sex & Horror Movies 1956—1984, St. Martin's Griffin, 1994, p. 22.

каждому голливудскому продюсеру было известно, что немецкий (шире — европейский) режиссер никогда не подведет, если речь идет о триллере. Доходило до курьезов: эмигрантов из Германии заставляли обращаться к фильмам ужасов и триллерам, даже если они никогда раньше в этих жанрах не работали. В итоге такие специалисты по мелодрамам, как Дуглас Сёрк и Макс Офюльс, вынуждены были в США снимать триллеры — и, кстати, хорошо это делали.

Но именно европейское понимание фантастического кино — не в качестве жанровой формулы, а в виде комплекса художественных идей и средств выразительности, находящегося в постоянном развитии и способного впитывать разнообразные влияния, — не позволяет поставить знак равенства между fantastique и жанром фильма ужасов (или научной фантастики). На самом деле американское фантастическое кино существовало с 20-х годов, развивалось в рамках мейнстрима, пользовалось успехом у зрителей, однако редко индентифицировалось в качестве фантастического. Американская фантастика обнаруживала себя не в тех, что были привычны критикам, жанрах и направлениях.

Скотт Бьюкатман в работе «Искусственная бесконечность. О спецэффектах и возвышенном»[2] выдвигает концепцию «возвышенного» как одну из непременных черт американской культуры. «Возвышенное выстраивалось с помощью комбинации чувств удивления, страха и трепета, возникающей благодаря явлению силы, несравнимо более могущественной, чем та, что есть у человека». Бьюкатман прослеживает трансформацию возвышенного от американской ландшафтной живописи XIX века до компьютерных спецэффектов Дугласа Трамбалла. Однако трудно найти кинематограф, лучше отвечающий его собственному определению, чем библейские эпосы, снимавшиеся в Голливуде в 20-е годы. Вызвать у зрителя трансцендентное переживание посредством технического приема — эту задачу задолго до Стэнли Кубрика и Дугласа Трамбалла ставили перед собой Сесиль Де Милль и Фред Нибло.

В изобилующем комбинированными съемками и сложнопостановочными трюками эпосе Фреда Нибло «Бен Гур» (1925) присутствует сцена чуда, выглядящая неожиданно простой и безыскусной, в силу чего воспринимается как особенно величественная. Зараженные проказой мать и сестра Бен Гура узнают о существовании целителя, Иисуса из Назарета. Тайно выбравшись из долины прокаженных (которая показана, как Аид, где блуждают закутанные в покрывала тени), героини бегут навстречу Иисусу и, опустившись на колени, произносят: «Господи, спаси нас, мы веруем». Иисус, проходя мимо, гладит обеих женщин по головам, и далее, на крупном плане, мы наблюдаем чудесное исцеление: их лица, похожие на лица живых мертвецов, с впалыми щеками и провалившимися глазницами, начинают меняться, разглаживаясь и постепенно становясь молодыми и прекрасными. В этом кадре нет ни монтажа, ни комбинированной съемки — никаких видимых технических ухищрений вообще. С гордостью опытного фокусника Нибло демонстрирует нам свои пустые руки: чудо есть чудо, восхищайтесь и трепещите[3].

Этот эпизод целиком был сделан за счет света и грима. На лица актрис накладывался грим красного цвета, при освещении в начале сцены использовались зеленые цветофильтры, благодаря чему красный грим казался черным, очерчивая провалы и впадины на лицах. Затем цвет освещения менялся на красный (что при черно-белой съемке оставалось незаметным), грим переставал выделяться, и лица актрис вновь обретали здоровый вид. Впоследствии при помощи такого трюка Рубен Мамулян покажет трансформацию доктора

---

[2] См. в сборнике «Фантастическое кино. Эпизод первый», М., 2006, с. 233—256.

[3] Сегодня известный лишь специалистам, Фред Нибло в 20-е годы прошлого века был одним из ведущих голливудских режиссеров, и его картины, такие как «Знак Зорро» и «Три мушкетера» (обе — с Дугласом Фэрбенксом), «Кровь и песок» с Рудольфом Валентино, «Соблазнительница» и «Таинственная дама» (обе — с Гретой Гарбо) и, разумеется, эпический «Бен Гур», входят в золотой фонд американского кино.

Джекила в мистера Хайда, а Марио Бава — превращение прекрасной герцогини Жизель в отвратительную ведьму в фильме «Вампиры». Но характерно, что в картинах европейцев Мамуляна и Бавы этот прием использован для показа зловещих событий, в то время как у американца Нибло его назначение противоположно: запечатлеть чудо обретения красоты и гармонии, фактически — воскресения из мертвых.

Именно наслаждение возвышенным в абсолютной красоте (а не ужасом красоты, как у романтиков) радикально отличает раннюю американскую фантастику от европейской. Классический Голливуд ставит знак равенства между понятием «чудесный» и «прекрасный» (в английском языке слово «wonderful» сочетает оба смысла, и не случайно оно так часто звучит в старых американских фильмах, вспомним хотя бы It's a Wonderful Life). Чудесное — значит прекрасное; все прочее — для европейцев.

Задача чудесной красоты библейских эпосов — облагораживать душу зрителя, а потому она, являясь идеальным воплощением «технологического возвышенного», хочет выглядеть естественной (как в приведенном примере из «Бен Гура»). Хотя уже на этом этапе многие представители большого стиля стремились скорее восхищать, чем возвышать, и не скрывали трюковой природы чудесного. Если Фред Нибло задействует двухцветный «техниколор» только чтобы продемонстрировать ослепительную красоту видения волхвов или сияющий лик Девы Марии, то в «Царе царей» (1927) Сесиля Де Милля са-

Загробный мир из фильма «Безумства Зигфилда»

мая длинная из трех цветных сцен посвящена оргии Марии Магдалины. Разумеется, пышная оргия живописнее аскетичного быта Христа и его учеников, а потому на ее воплощение следует бросить все имеющиеся в распоряжении технологии — логика, впечатляющая простодушным цинизмом.

С приходом звука права на чудесную красоту перешли от библейского эпоса к мюзиклу — самому условному жанру кино, который до начала 50-х годов почти никогда не выбирался за пределы павильонов. Уже ранние музыкальные номера Басби Бёркли представляли собой декадентские эротические фантазии, а после грандиозного успеха «42-й улицы» (1933) они и вовсе переместились в пространство галлюцинации. Причем Бёркли не стремился к этому сознательно; действие его аттракционов могло происходить на улицах Нью-Йорка с тем же успехом, что и в сновидениях персонажей. Однако чрезмерность, алогичность, акцент на самодостаточные образы при отсутствии связного нарратива помещало придуманные им сцены в разряд фантастических наваждений. Бёркли редко читал сценарии фильмов, над которыми работал, и даже не всегда знал, кто режиссер картины. Создавая свои фантасмагории, он иногда отталкивался от текста песен, иногда от собственных переживаний (легенда гласит, что в состоянии подпития Бёркли любил дремать в горячей ванне и видения, посещавшие его в этих снах, позднее воплощал на экране), но как бы то ни было, в его лучших номерах музыка, танец, даже эротика имеют подчиненное значение, на самом деле эти сцены — про оптику и геометрию, движение камеры и монтаж, способы организации пространства и визуальные эффекты; одним словом, это гимны кинематографической технологии как источнику поражающей воображение красоты.

Басби Бёркли заложил основу для понимания мюзикла как разновидности фантастики, однако все фильмы, на которых он работал для студии Warner Brothers, представляли собой backstage musicals, где нестыковка между мелодраматическим повествованием и фантастическими по сути музыкальными номерами закладывалась уже в сценариях. Решение проблемы было

Эффект «убегающего пола» из фильма «Иоланда и вор»

найдено на MGM продюсером Марвином Ле Роем и режиссером Виктором Флемингом, выпустившим в 1939 году «Волшебника из страны Оз». Не раз сказано, что этот фильм провел границу между старомодным backstage musical и современным пониманием мюзикла как цельного драматического действа, где музыкальные номера служат развитию сюжета и характеров. Но еще важнее, что сделано это было путем открытого превращения мюзикла в фантастический жанр. «Волшебник из страны Оз» был фэнтези-мюзиклом; фантастика пришла в него не окольной тропой, как у Бёркли, но через парадную дверь — и сразу трансформировала голливудское понимание возвышенного от «чудесной» (wonderful) к «волшебной» (magic) красоте.

Новая «magic beauty» уже не стремится облагораживать публику; ее задача иная — увлекать и очаровывать. Ей не нужно притворяться естественной, напротив, это всегда красота «сфабрикованная», сотворенная посредством волшебства, а проще говоря — технологии. Ее источники — декор, костюмы, цвет — всегда на виду, и каждый кадр буквально вопиет: «Только взгляните на это!» Подобная интерпретация красоты как продукта тотальной артифицированности оказывается неожиданно близкой философии радикального эстетизма. «Чем больше мы узнаем искусство, тем меньше нам интересна природа». Голливуд становится похож на принцессу из сказки, которая, выбирая между искусственной розой и настоящей, предпочла искусственную. Но, возможно, принцесса не была глупа, а, напротив, являлась слишком утонченной и полагала, что настоящая красота может быть только «магической» — то есть продуктом технологии, находящейся в руках волшебника-эстета?

Голливуд — и эстетизм? Для многих подобное утверждение покажется крамолой. Однако без осознания этого факта невозможно будет понять логику развития американского кино. Например, то, каким образом Винсенте Миннелли — этот заблудившийся во времени денди — оказался ведущим режиссером студии MGM, определявшим студийный стиль на протяжении двух десятилетий.

Миннелли приобрел известность еще в 30-е годы в качестве бродвейского художника-постановщика, и уже тогда был назван журналом «Эсквайр» «самым эксцентричным обитателем Гринвич-Виллидж» (правда, этот титул он получил не только за оформление спектаклей, но и за свою способность вести два любовных романа одновременно, причем с партнерами разного пола). Будучи приглашен продюсером Артуром Фридом в Голливуд, он прошел жесткую школу «прислуги за все», два года работая в качестве безымянного ассистента на других проектах (в частности, на фильмах Басби Бёркли, которого Фрид тоже переманил на MGM), и к 1943 году, когда состоялся его режиссерский дебют «Хижина в небесах», досконально владел техническими аспектами кинопроизводства (что редко встречалось у выходцев с Бродвея).

Малобюджетная, черно-белая «Хижина в небесах» являлась фэнтези-мюзиклом, сюжет которого составляла борьба между силами ада и рая за душу закоренелого грешника, причем всех персонажей — людей, чертей и ангелов — играли чернокожие актеры. Неожиданный успех этого фильма дал Миннелли шанс перейти к более дорогим цветным постановкам — таким, как «Встречай меня в Сент-Луисе», «Безумства Зигфилда» (Гран-при в Канне в 1947 году), «Иоланда и вор», — и уже через три года в газетах стали писать, что благодаря его фильмам официальный девиз MGM Ars Gratia Artis («Искусство благодарит художника») стал почти соответствовать истине.

Техническая искушенность новоиспеченного режиссера быстро дала о себе знать: недовольный малоподвижностью кинокамеры в тогдашних фильмах, Миннелли создал операторскую тележку собственной конструкции, которую назвал «крабом». «Краб» представлял собой металлический штатив на треноге с вращающимися колесами и амортизатором сверху. Закрепленная на таком штативе камера могла свободно двигаться в любых направлениях и кроме того менять высоту съемки. Миннелли опробовал «краба» в сцене бала из «Мадам Бовари» (1949), создав знаменитый эффект «вальсирующей каме-

ры», однако целиком спектр его возможностей был продемонстрирован в семнадцатиминутном балете из «Американца в Париже», где кинокамера буквально летала, как ракета, по площадке вслед за танцующими Джином Келли и Лесли Карон. С тех пор активно движущаяся камера становится неотъемлемым признаком стиля Миннелли.

Но подлинную славу ему обеспечила новаторская работа с цветом. К началу 40-х в Голливуде было немало режиссеров, овладевших этим техническим компонентом, однако Миннелли уже в своих первых фильмах превзошел их всех. Он превратил цвет из модного спецэффекта, способствовавшего привлечению публики, в стержневой элемент действия, работающий на характеристику персонажей и создание атмосферы в кадре. С почти маниакальной тщательностью начинающий режиссер контролировал нюансы декора, костюмов и цветовых сочетаний, не боясь конфликтовать из-за этого со всемогущим арт-директором MGM Седриком Гиббонсом. Визуальный фетишизм Миннелли позволил добиться уникального богатства оттенков цвета уже в первом его цветном фильме «Встреть меня в Сент-Луисе» (1944), и многие критики даже сегодня подпишутся под утверждением, что это самый красивый фильм за всю историю кино.

В своей следующей картине «Безумства Зигфилда» (она снималась в 1944 году, но вышла только в 1946-м) Миннелли впервые прибег к стилизации под живопись, что впоследствии станет фирменной чертой его манеры. Произошло это в музыкальном номере со знаковым названием Beauty, где Кэтрин Грейсон исполняла песню Артура Фрида и Гарри Уоррена «Есть красота повсюду», но визуальный ряд демонстрировал не абстрактное «повсюду», а стилизацию узнаваемых образов Сальвадора Дали.

Использование цвета в «Безумствах Зигфилда» изменилось. На смену идиллии «Встреть меня в Сент-Луисе» пришла взвинченная, контрастная цветовая гамма, сталкивающая в одном пространстве цвета с противоположными смысловыми коннотациями (например, кобальтово-синий и огненно-красный), из-за чего даже самые спокойные эпизоды приобретали характер лихорадочности и нервозности. Ехидный Седрик Гиббонс назвал стиль Миннелли «цветовой истерикой».

В «Безумствах Зигфилда» Миннелли поставил шесть музыкальных номеров, и, глядя на многие из них, трудно поверить, что подобное можно было снять в 1944 году. Совершенно невероятной выглядит, например, «драматическая пантомима» Limehouse Blues, где впервые за всю историю кино музыкальный номер представляет собой предсмертную галлюцинацию. Героя Фреда Астера ранят во время ограбления магазина, и все, что происходит далее, есть видение умирающего. А происходит dance macabre с участием фантастических персонажей в костюмах, имитирующих китайские пагоды, растения и животных (работа художницы Айрин Шарафф, постоянно сотрудничавшей с Миннелли). Конечно, еще Басби Бёркли включал в свои номера сцены убийств, но ему бы и в голову не пришло поставить целый музыкальный номер как загробную галлюцинацию.

Снятая в 1945 году «Иоланда и вор» и вовсе стала одной из самых скандальных картин десятилетия. В первой же сцене камера панорамировала по двору женского монастыря и въезжала в окно бани, где мылись монахини. Астер играл жулика, который хочет нагреть на крупную сумму богатую наследницу, и, поскольку эта девушка невероятно набожна, он выдает себя за ее ангела-хранителя. Для встречи героини с лжеангелом все та же Шарафф создала черное полупрозрачное кружевное платье; актриса Люсиль Бремер была под этим платьем голой, и ее обнаженная плоть самым непристойным образом просвечивала сквозь кружевной траур, заставляя публику задуматься: с какой, собственно, целью героиня идет на свидание?

Центральную сцену сна героя Миннелли вновь стилизовал под картины Дали, бросив вызов вышедшему в том же году «Завороженному». Более того, он прибег к приему, на который не решился Хичкок. Мы не видим, как засы-

Похожий на галлюцинацию музыкальный номер из «Американца в Париже»

пает герой Фреда Астера, напротив, он встает с постели, закуривает сигарету, выходит на улицу. И лишь когда начинают происходить странные сюрреалистические события — с неба падает дождь из золотых монет, на улице стоит человек с шестью руками, а прачки у реки пытаются запутать Астера в простынях, — сбитая с толку публика осознает, что это кошмарный сон.

Под финал Миннелли предложил аудитории неоднозначный оптический трюк. Астер и Бремер танцевали в музыкальном номере Coffee Time на полу, расчерченном волнообразными черными и белыми полосами, что вызывало дезориентацию зрительского взгляда и даже — у особо чувствительных — приступы морской болезни.

В итоге критики разделились на два непримиримых лагеря: одни считали «Иоланду и вора» новаторским шедевром, другие — худшим мюзиклом в истории. Отголоски тогдашних баталий можно обнаружить в справочнике Леонарда Молтина, где в статье про этот фильм говорится: «Вы или полюбите его, или станете ненавидеть». Третьего не дано.

Уже эти примеры (а можно без труда привести еще десяток) позволяют задаться вопросом: как режиссер, исповедующий столь радикальные эстетические принципы, сумел утвердиться в качестве ведущего постановщика самой гламурной студии Голливуда?

Винсенте Миннелли представлял собой, возможно, уникальный тип режиссера, вдохновлявшегося не литературой, не театром, даже не собственно кинематографом, а целиком и исключительно живописью. Джеймс Нейримур выделяет три основных художественных влияния в фильмах Миннелли: «декоративное Art Nouveau 1880-х годов, ранний модернизм французских импрессионистов и галлюцинаторное ви́дение сюрреалистов»[4]. В свою очередь Дэвид Герстнер настаивает на первостепенном влиянии традиции дендизма, рассматривая Миннелли в качестве наследника Джеймса Уистлера, Сергея Дягилева и Обри Бердслея (некоторые театральные эскизы Миннелли, действительно, дают пищу для подобной интерпретации)[5].

---

[4] «The Oxford History of World Cinema». Oxford University Press, 1999, p. 302.

[5] См.: David G e r s t n e r. Queer Modernism: The Cinematic Aesthetics of Vincente Minnelli. Modernity, 2000, vol. 2, p. 2.

В любом случае, отнесение Миннелли к модернистской парадигме не вызывает сомнения ни у кого из исследователей его творчества. Как гласит известное утверждение Эндрю Сэрриса, «Миннелли больше верил в красоту, чем в искусство»[6]. И это качество стало залогом его успеха: в рамках модернистского мышления красота часто воспринимается как артифицированность, стилизация. В павильонах MGM с их безграничными возможностями создания

«Жижи»: самый титулованный фильм про растление несовершеннолетней

искусственной красоты (которая, как в сказке про принцессу и розу, по определению лучше настоящей) эстет, виртуозно владеющий технологией кинопроизводства, должен был чувствовать себя, словно дома.

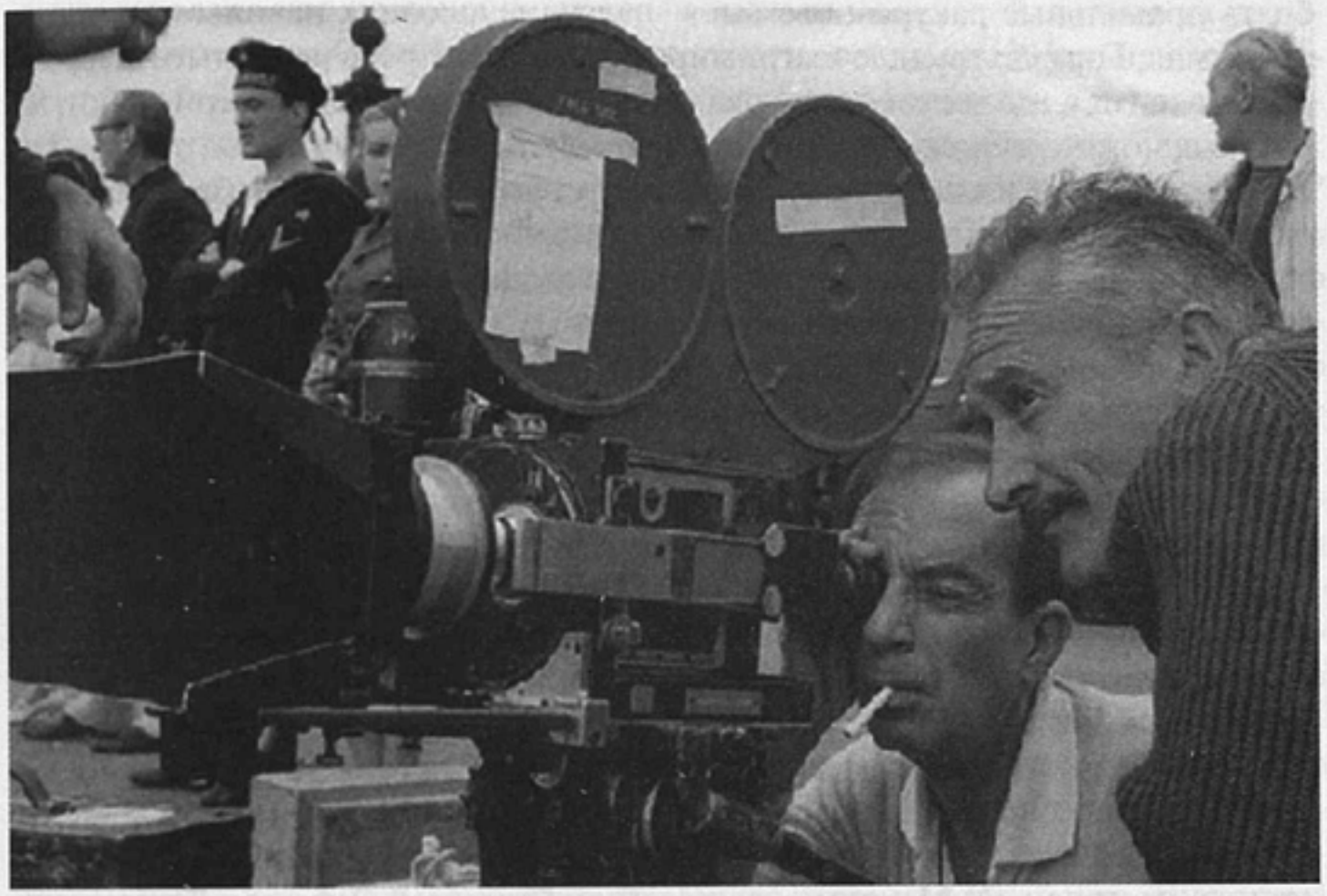
Именно поэтому в фильме «Американец в Париже» (1951) во французской столице не было снято ни одного кадра (кроме нескольких общих видов). Весь Монмартр, набережные, мосты и уличные кафе Миннелли выстроил в павильонах. Согласно его логике настоящий Париж выглядит «по-парижски» не везде и не всегда; фильм же снимался про «внутренний», фэнтезийный Париж — пространство мечты и абсолютной красоты. На это работало как обилие галлюцинаций (в фильме их три: появление Лесли Карон в зеркале, «нарциссическое» видение героя Оскара Леванта и финальный балет), так и типичные для Миннелли стилизации под живопись — на сей раз импрессионистов. Красота этого «Парижа», возникшая благодаря сочетанию технологических мощностей голливудской студии с уникальным авторским ви́дением, была, разумеется, иллюзорной, но оттого еще более привлекательной. И не случайно Миннелли, по утверждению нью-йоркского киноведа Джо Макелхони, рассматривал профессию режиссера, как «нечто среднее между фокусником и соблазнителем».

В новелле «Мадемуазель» из фильма «Три истории о любви» (1952) юная гувернантка (Лесли Карон) никак не может добиться от своего воспитанника правильного произношения французского слова suspendu. Ребенок, в свою очередь, терпеть не может зануду француженку и мечтает поскорее вырасти, чтобы избавиться от нее. Но, получив благодаря местной ведьме возможность стать на одну ночь взрослым мужчиной, незамедлительно влюбляется в девушку. Герои проводят волшебную ночь в Риме, а наутро Лесли долго

[6] См.: Andrew S a r r i s. The American Cinema: Directors and Direction 1929—1968. New York, 1968, p. 102.

и печально ждет своего возлюбленного на вокзале, не догадываясь, что он, вновь превратившийся в маленького мальчика, находится прямо рядом с ней.

Понятие suspendu (соответствующее английскому suspense) в кинематографе Миннелли значит не меньше, чем у Хичкока, но трактуется иначе. Для Миннелли саспенс — это в буквальном смысле «подвешенность», пребывание на пограничной полосе между реальностью и фантазией. Иногда



На съемках Винсенте Миннелли (за камерой) уделял больше внимания композиции кадра, чем работе с актерами

этот «трип» оказывается волнующим и прекрасным, иногда — жутким и травматическим, а чаще — и тем, и другим одновременно. В собственную фантазию, в человека, считающегося давно умершим, влюбляется героиня Кэтрин Хепбёрн из «Подводного течения» (1947), что приводит к обнаружению семейного «скелета в шкафу» и убийству. Неспособность различать мечту и реальность уничтожает Эмму Бовари (Дженнифер Джонс) — любимую героиню Миннелли, черты которой присутствуют у большинства его женских персонажей. Между состоятельностью в личной жизни и успехом на фабрике грез должны выбирать герои «Злых и красивых» (1952). В фэнтези-мюзикле «Бригадун» (1954) персонажи мечутся между Нью-Йорком и заколдованным шотландским городом, который становится видимым лишь на один день в сто лет. В фильме «В ясный день можно заглянуть в вечность» (1970) психоаналитик в исполнении Ива Монтана обнаруживает, что его пациентка (Барбра Стрейзанд), типичная девушка из соседнего подъезда, у которой «совсем нет характера, ну то есть вообще никакого!», под гипнозом возвращается в прошлую жизнь, где она — умная и обольстительная английская авантюристка XIX века. Разумеется, несчастный доктор влюбляется во вторую ипостась героини, но их роман невозможен — ведь эту женщину казнили сто лет назад. Все, что ему остается, — вновь и вновь вводить в транс пациентку, дабы иметь возможность хоть недолго пообщаться с объектом своей страсти.

Особняком стоит «Жижи» (1958), за которую Миннелли получил свой режиссерский «Оскар». На первый взгляд эту картину можно счесть отступлением от его принципов. Большая часть съемок проводилась на натуре в Париже, причем именно там, где разворачивается действие: сцены в Булонском лесу на самом деле сняты в Булонском лесу, а эпизоды в ресторане «У Максима» — в залах этого ресторана. Кроме того, в «Жижи» отсутствуют галлюцинации, а ведь Миннелли прозвали «единственным режиссером в мире, у которого ни один фильм не обходится без снов и видений».

Однако на самом деле мир «Жижи», этой ностальгической и одновременно язвительной фантазии о прекрасных и безнравственных временах fin de siècle, еще фантастичнее, чем «Американца в Париже». Здесь тоже есть стилизации под импрессионистов, но более сложные именно потому, что делать их приходилось на натуре. Сравним, к примеру, сегмент «Мулен Руж» в «Американце в Париже» со сценой в «Максиме» из «Жижи». Изготовить декорации и костюмы в стиле Тулуз-Лотрека, установить нужное освещение и выбрать правильные ракурсы съемки — задача в условиях павильона вполне решаемая. Гораздо труднее «загримировать» под Лотрека реальные интерьеры «Максима», где все стены в зеркалах и существуют лишь две-три точки, на которых можно расположить камеру. Тем не менее стилизация под работы Тулуз-Лотрека в «Жижи» точнее по духу и остроумнее, нежели шаблонное воспроизведение лотрековских образов из «Американца в Париже».

Миннелли также отказался от активного движения камеры в пользу снятых длинными планами статичных многофигурных композиций. Продолжительность некоторых планов в «Жижи» превышает две с половиной минуты, и ряд сцен снят одним кадром, без монтажных склеек. При этом геометрическая просчитанность внутрикадрового пространства столь точна, что временами возникает эффект его уплощения. Фигуры актеров оказываются так идеально вписаны в интерьер или пейзаж, что экранное изображение кажется двухмерным, словно бы нарисованным на холсте. Добавим, что визуальный ряд переполнен разного рода симметриями, удвоениями и отражениями в зеркалах, что сближает картину не только с импрессионизмом, но и с сюрреалистами.

Раймон Беллур в книге «Анализ фильма» усматривает схожий принцип и в структуре картины. Он обращает внимание на своеобразную «зеркальность» сцен, задающую ритмический эффект повторяемости. Каждый эпизод имеет двойника-отражение. Например, в начале фильма Гастон (Луи Журдан) приходит в ресторан «У Максима» со своей любовницей Лианой д'Экзельман (Ева Габор). Лиана выбирает для него сигару, сигара ломается в руках у Гастона, после чего в следующей сцене мы видим их разрыв. В финале картины Гастон снова приходит в ресторан уже с Жижи (Лесли Карон); та в качестве начинающей куртизанки выбирает для него сигару, сигара не ломается, и далее мы наблюдаем их брак[7]. А Рик Олтман дополняет исследование Беллура наблюдением, что не только противоположные, но и соседние сцены фильма рифмуются друг с другом, называя этот принцип «двуфокусным нарративом»[8]. Все это дает основание квалифицировать «Жижи» как структурно самый сложный фильм Миннелли.

Наконец, цвет, как всегда у Миннелли, вносит дополнительный смысл. Достаточно вспомнить малиново-красную гостиную в доме Жижи. В приличных домах гостиные так не декорировали; красный — цвет греха, цвет борделя, и он точно определяет подлинную суть происходящего. А происходит в «Жижи» растление несовершеннолетней и продажа девственности. Не случайно MGM шесть лет боялась финансировать эту постановку, права на которую были приобретены Фридом еще в 1952 году. Но Миннелли и сценарист Алан Джей Лернер сумели превратить «бульварный фарс» (по собственному определению режиссера) про девочку, которую готовят к карьере grande cocotte, в комедию нравов в духе Оскара Уайльда. Лишь два других голливудских остроумца были способны на подобный подвиг — Альфред Хичкок и Билли Уайлдер, однако, пожалуй, один Миннелли мог снять эту историю так, чтобы она не только пользовалась колоссальным успехом у публики, но и завоевала девять «Оскаров», включая номинацию «За лучший фильм года».

---

[7] Подробнее см.: Raymond B e l l o u r. The Analysis of Film. Indiana University Press, 2002, p. 193—291.

[8] См.: Rick A l t m a n. The American Film Musical as Dual-Focus Narrative. In: Hollywood Musicals, The Film Reader. Routledge, 2007, p. 3—51.

Впрочем... так ли уж двусмысленна «Жижи»? В первой же сцене старый развратник Оноре Лашаль (Морис Шевалье), который сам о себе говорит, что его профессия — любовник, умильно смотрит на девочку лет семи и поет: «Хвала небесам за то, что есть на свете маленькие девочки!» Можно ли выразить тему картины более прямолинейно? Когда в «Безумствах Зигфилда» Миннелли окружает Джуди Гарленд кордебалетом шустрых молодых людей, «представителей прессы», которые пляшут, держась за руки, прыгают друг через друга и только что не исполняют танец маленьких лебедей, можно ли усомниться, что номер Great Lady Has an Interview имеет гомосексуальную направленность? Таким ли рафинированным был вкус Миннелли, с равным энтузиазмом стилизовавшего на экране картины Мане и обложки бульварных детективных журналов (в номере Girl Hunt из «Театрального вагона», 1953)? Его грандиозные визуальные фантазии поражают воображение, однако его эстетизм отдает откровенным кэмпом. Его техническое мастерство было безупречным, чего не скажешь о его скабрезном чувстве юмора. Он считал себя кем-то вроде мага, творящего возвышенную красоту, но ни в одном из его фильмов нет ощущения гармонии: цвета слишком интенсивны, игра актеров чересчур аффектирована, движения камеры неоправданно резки.

Похоже, Миннелли, до конца прошедший путь служения magic beauty, обнаружил себя в старой как мир ловушке: там, где красота воспринимается как противоположность природе, вершиной ее неизбежно становится извращение. В эпоху кодекса Хейса из этого тупика не было выхода. Отсюда внутреннее напряжение многих его картин, пресловутая «цветовая истерика», часто разряжающаяся эмоциональными взрывами, — как в сцене убийства героини Ширли Маклейн в фильме «И некоторые подбежали к нему» (1958) и эпизоде автомобильной гонки по ночному Риму из картины «Две недели в другом городе» (1962). Отсюда же — навязчивый мотив «изгнания из рая», возникающий в его фильмах, начиная с «Подводного течения», и достигающий апогея в «Бригадуне», в котором оба героя, один совершив убийство, другой — предательство, вынуждены вернуться из зачарованного Бригадуна в шумный Нью-Йорк, где медленно сходят с ума, не в силах забыть о пребывании в магическом пространстве фантазии. Да и что такое финальный балет из «Американца в Париже», если не видение потерянного рая, возникающее именно в тот момент, когда герой утрачивает свою мечту?

Мечта и кошмар вообще амбивалентны в фильмах Миннелли; они способны незаметно перетекать друг в друга и в равной степени наделены болезненной красотой. Эта странная раздвоенность (suspendu!) отозвалась в его собственной судьбе: противоречивостью творческого статуса (изощренный визуальный стилист и преуспевающий коммерческий режиссер в одном лице) и хорошо известной бисексуальностью (Миннелли был четыре раза женат, имел двух детей от разных браков, однако гомосексуальных романов у него тоже было немало). Он прятался от наваждения в работе, снимая по два-три фильма в год и нередко оказываясь в лечебнице с диагнозом «переутомление». И по сей день среди всех классиков «золотого века» Голливуда, пожалуй, никто не вызывает столь полярных оценок, как Миннелли. Одни считают его «апостолом гламура», делавшим кино не про людей, а «про костюмы, интерьеры, пейзажи и экипажи». Другие, в их числе Годар и Скорсезе, включают его в список своих любимых режиссеров и именуют «великим антибуржуазным сатириком». Неоднозначность, конфликтность его фигуры постоянно привлекают исследователей (в этом году выходит новая книга Иммануила Леви «Vincente Minnelli: Hollywood's Dark Dreamer»). Но, возможно, его точнее будет назвать «проклятым поэтом», всю жизнь пытавшимся передать зрителям свой восторг перед магической красотой и страдание от неспособности ее контролировать.

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Стереофотография

Стереопара. 1860-е

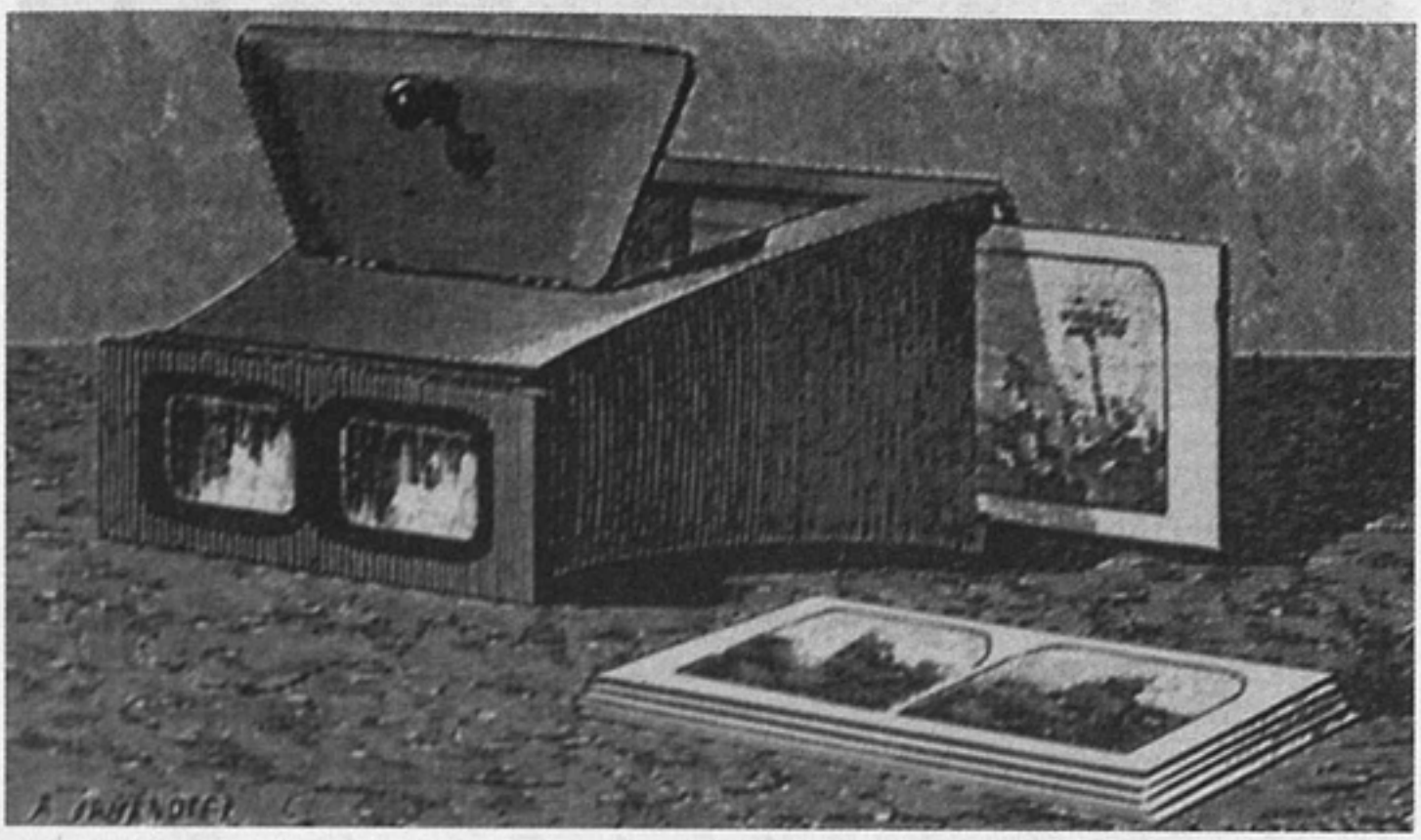
Я еще застал их в детстве — миниатюрные двойные диапозитивы с запечатленными на них сюжетными сценами, вроде мультфильмов, но только статичных, сведенных к одному-единственному удвоенному кадру. В роли персонажей выступали куклы, застывшие в немом диалоге на фоне объемной декорации, в окружении вещей, воссоздающих место действия. Как я уже заметил, картинки были двойные: два почти неотличимых кадра, заключенных в общую картонную рамку. Однако, присмотревшись внимательнее, можно было заметить, что различие все же имеется: легкое, едва уловимое смещение, которое само по себе ничего не значило, не несло никакой дополнительной информации. Но оно-то, как я теперь понимаю, и было причиной магического эффекта.

Для возникновения этого эффекта требовалось поместить картинку в специальный оптический прибор — стереоскоп, — представляющий собой нечто среднее между обычным, монокулярным диаскопом и биноклем: пластиковая коробочка, снабженная двумя линзами с одной стороны и матовой, пропускающей свет стенкой, — с другой. Стоило приблизить глаза к окулярам и посмотреть внутрь коробки, чтобы увидеть там вместо двух картинок одну, чудесным образом преображенную. Изображение наполнялось глубиной, планы расступались, вызывая желание заглянуть за предметы, обойти их кругом, убедиться в их реальности. Откуда брался этот эффект? Ведь его не было ни в одной из половин дубля, а что касается упомянутого выше сдвига, то и он не выходил за рамки двухмерной плоскости и, стало быть, не имел ничего общего с иллюзией третьего измерения.

Принцип, лежащий в основе этого явления, заключается в бинокулярном устройстве нашего зрения: каждый из двух глаз передает в мозг изображение, которое отличается от своей пары, поскольку зафиксировано под другим углом зрения. В мозгу изображения совмещаются и дают объемный зрительный образ. Эта особенность зрения была замечена еще античными авторами, а затем стала предметом внимания в эпоху Возрождения с ее повышенным интересом к всевозможным оптическим казусам и парадоксам, как бы дополня-

ющим теорию линейной перспективы как универсальной, «правильной» модели репрезентации. Примечательно, что проблема стереоскопии занимала тех же авторов, у которых мы находим описание камеры-обскуры, — Леонардо да Винчи и Джованни Баттиста делла Порта.

В 1838 году англичанин Чарлз Уитстоун изготовил первый «стереоскоп», позволявший получать из двух плоских изображений одно объемное. Опять же знаменательно, что произошло это за год до того, как было опубликовано изобретение Луи-Жака Дагера. Стереоскопия и фотография — практиче-

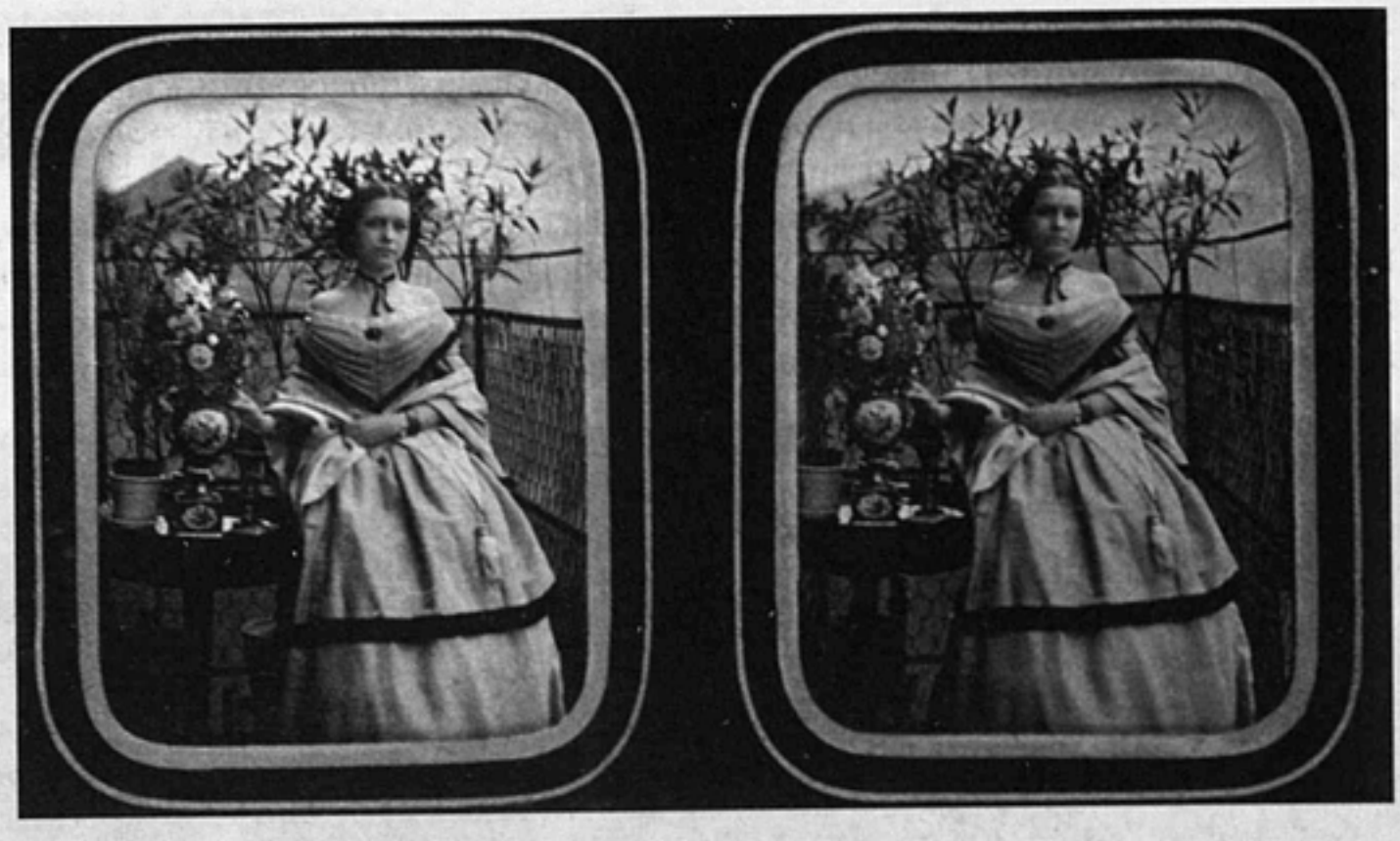


Джордж Кёртис. Стереоскоп. 1870

ски ровесники. Однако Уитстоун использовал не фотографии, а рисунки. Идея совместить стереоскопию и фотографию пришла другому англичанину — Дэвиду Брюстеру, изобретателю калейдоскопа, — в 1844 году. Он пытался заинтересовать ею оптиков, но безуспешно: казалось, от стереоскопической фотографии не будет никакого проку. К тому же надо помнить, что фотография как таковая была еще весьма свежим изобретением и, казалось, едва ли нуждается в дополнительных усовершенствованиях: производимый ею эффект реальности и без того был достаточно сильным. Наконец в 1850 году изобретатель познакомился с французскими оптиками Дюбоском и Солеем, которые и наладили серийное производство аппарата. Успех превзошел все ожидания. «В скором времени тысячи жадных глаз приникали к отверстиям стереоскопа, словно к окошкам в бесконечность», — писал в 1859 году Шарль Бодлер.

Стереоскопическую «пару» образуют две обычные фотографии одного и того же объекта, снятого с двух разных точек, расстояние между которыми составляет от 6,5 до 20 см. Первоначально съемка производилась обычной камерой небольшого размера, перемещаемой на нужное расстояние справа налево, или двумя камерами. Использовался также аппарат с передвижным объективом. Оптимальным решением стала сконструированная в 1860 году бинокулярная камера. Два объектива, помещенные на расстоянии 6,5 см один от другого, открывались и закрывались одновременно за счет соединительной штанги. Это не только избавляло фотографа от манипуляций с аппаратом, но и позволяло синхронизировать съемку стереопары и, таким образом, получать стереографические изображения движущихся объектов (достижение, особенно актуальное в связи с сокращением времени выдержки в рамках сначала мокроколлодионного, а затем и броможелатинового процесса).

Стереофотография сыграла заметную роль в распространении фотографии. Именно ей обязан своим появлением феномен любительской фотографии. Обращаться со стереоскопическим аппаратом было проще, чем с профессиональной крупноформатной камерой, а стоил он гораздо дешевле. Сте-



Вильгельм Шнайдер. «Девушка-цветок». 1860

реофотография становится модным развлечением, неотъемлемой частью салонной культуры второй половины XIX века. Для просмотра использовались стереоскопы разной конструкции — от функционального ящичка или переносного кофра до миниатюрного комода. Со временем установился стандартный формат стереопары — 17,5 x 8,5 см.

Популярность стереофотографии способствовала ее коммерциализации. Уже в 50-е годы было налажено производство стереоскопических видов с изображением различных уголков мира, куда фирмы-распространители специально командировали своих фотографов. Правда, в 60-е годы развитие рынка пиратских копий сделало подобные путешествия нерентабельными.

Другой прибыльной отраслью стереоскопической съемки стала порнография: по понятным причинам в этом жанре эффект реальности пришелся весьма кстати. С его применением степень непристойности изображения увеличивалась — ведь любая порнография связана с превышением установленной в данном обществе меры реалистичности. Сохранилось постановление регистрационной палаты, запрещающее вывешивать в общественных местах и распространять стереоскопические снимки французского фотографа Камиля д'Оливье. При этом оговаривалось, что запрет снимается в случае, если фотографии будут лишены «объемного эффекта».

Повальному увлечению стереофотографией отдали дань многие известные фотографы XIX века. Во Франции это Эдуард-Дени Бальдюс, Шарль Негр, братья Биссон, Гюстав Ле Грэ, Андре Дисдери, в Англии — Уильям Ингланд (главный фотограф Лондонской стереоскопической компании), Френсис Фрит, Роджер Фентон, в Италии — братья Алинари, в Америке — Карлтон Уоткинс, Идверд Майбридж, Тимоти О'Салливан, Уильям Джексон. Когда Мэтью Брэйди создал свой знаменитый «фотографический корпус», который должен был снимать хронику событий Гражданской войны в США, и вложил в это предприятие значительную часть своих средств, он рассчитывал частично окупить расходы за счет продажи стереоскопических видов.

Сменялись технологии съемки и печати, а стереофотография оставалась неизменно популярной вплоть до начала XX века. И вдруг ее популярность резко пошла на спад. С чем это связано? Очевидно, в воображении людей ее заместили другие виды визуальной репрезентации, отчасти взявшие на себя функции своей предшественницы, отчасти же их трансформировавшие. Можно выделить две кандидатуры на эту роль. Первая — это почтовая открытка, завладевшая вниманием людей в начале столетия. Сюжеты, воспроизводившиеся на открытках, часто были теми же, что и на стереоскопических видах. Важным дополнением стал текст на обратной стороне, «персонифицировавший» изображение и делавший его частью ритуала коммуникации.

Вторая и, как мне представляется, более важная технология, сместившая стереоскопию, — это кинематограф. Можно было бы сказать, что завоевание четвертого измерения (движения) сделало людей равнодушными к третьему (глубине). Но это не совсем верно. В конце XIX века наблюдалось стремление синтезировать эффект трехмерности с кинематографическим движением, создав тем самым полную иллюзию присутствия зрителя на месте действия, упразднив границу между реальностью и фикцией и реализовав древнюю фантазию человечества о единстве искусства и жизни. Таким образом, кинематограф в начале своей истории тяготел к той же модели, которая лежала в основе стереоскопической фотографии и которая восходит к тому же источнику — диораме.

В самом деле, стереоскопический вид был как бы диорамой в миниатюре, рассчитанной на индивидуальный просмотр. Для создания более живого впечатления использовались дополнительные приемы, также позаимствованные из арсенала создателей тотальных зрелищ. Например, на оборотной стороне фотографии, напечатанной на тонкой, полупрозрачной бумаге, помещался акварельный рисунок. Возникающий при этом эффект напоминает многослойные, сложным образом подсвеченные декорации диорам — вроде тех, созданием которых занимался Дагер, директор Парижской диорамы, сгоревшей в 1839 году.

И стереофотография, и диорама преследовали одну цель — преодолеть плоскостность изображения, растворить ее в иллюзорной глубине. В XIX веке эта цель воспринималась как эстетически нерелевантная. Между тем искусство далеко не всегда чуралось ее. Когда-то, в эпоху Возрождения, трактовка картинной плоскости как проницаемой для взгляда, обнаруживающего за ней полноценное трехмерное пространство, сыграла революционную роль. Затем художники барокко прибегают к изощренным композиционным и колористическим приемам, стремясь разорвать поверхность стены, увлечь взгляд в бесконечное пространство, стереть границу между реальным и фиктивным. Своего пика эта стратегия достигает у Тьеполо в первой половине XVIII века. Тьеполо недаром называют «последним великим мастером барокко». Ведь после него происходит упадок сначала стиля барокко, а затем и всей описанной выше традиции, основанной на преодолении фактической плоскости картины во имя иллюзорной глубины.

Но упадок не означает исчезновение. В XIX веке этот принцип, доведенный до крайности, стал достоянием эстетически неполноценных, «низких», массовых жанров искусства — диорамы и панорамы, затем фотографии и наконец кинематографа. Их объединял галлюцинаторный эффект реальности. Напротив, живопись этого времени более или менее неуклонно идет по пути выявления своей плоскостности, отказа от наивного стремления скрыть тот факт, что картина — это прежде всего плоский предмет, висящий на плоской стене и покрытый красками, организованными в виде плоскостных форм. Попытки повысить эстетический статус фотографии, интегрировать ее в художественную систему в конце XIX века также означали тематизацию поверхности — стратегия, актуальная и позднее, в эпоху авангарда. По сравнению с этим стереофотография была своего рода высокотехнологическим лубком, порождением домодернистской чувственности, неожиданно получившей в свое распоряжение современные технические средства. Ее призванием было вызывать удивление, шок, погружать в пространственную грезу, исполненную инфантильной веры в реальность иллюзии и имеющую мало общего с более рафинированными и строгими видами эстетического удовольствия. Не случайно ее последним пристанищем стал мир детских игр.

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Особый взгляд?

КАННН-2008

«Голод», режиссер Стив Маккуин

Программа «Особый взгляд» для многих наблюдателей до сих пор остается загадкой. Поэтому, когда в этом году я оказался в жюри ФИПРЕССИ и нам предложили разделиться на три группы (конкурс «Особый взгляд», параллельные программы «Двухнедельник режиссеров» и «Неделя критики»), я сознательно выбрал для себя именно «Особый взгляд», чтобы наконец понять, какова специальная функция этой программы в системе Каннского фестиваля.

Официальная версия

«Особый взгляд» вписывается в общую траекторию Каннского фестиваля, направленную на последовательное расширение эстетического диапазона произведений. Эта рубрика появилась в 1978 году по инициативе Жиля Жакоба. Думаю, что источником зарождения подобной программы было то, что руководство фестиваля, которое постоянно страдает не от сложностей, связанных с добыванием новых фильмов, а оттого, что ему предлагают практически все, что сделано на земном шаре за последний год, почувствовало недостаточность главного конкурса, коль скоро ведущее место здесь занимали любимые режиссеры Канна и все их работы попадали на Круазетт почти автоматически. Кроме того, среди этих последних были фильмы, которые либо очевидно не дотягивали до уровня основного конкурса, либо были поисково-экспериментальными и выходящими за тогда еще узкие рамки того, что отбиралось в официальную программу. Поэтому первая функция «Особого взгляда», которая не изменилась за последующие годы, — выйти за рамки обязательного отбора.

Конечно, в основной конкурс попадали и отдельные дебюты, но их почти всегда было немного. Так что вторую важную функцию «Особого взгляда»

можно сравнить с функцией Чистилища: новички, как правило, проходят через сито этой программы, чтобы прорваться к главным наградам большого конкурса.

«Особый взгляд», как и Форум молодого кино в Берлине, открывает большие возможности для показа неожиданных, экспериментальных лент, которые порой радикально отличаются от того, что принято в фестивальном мейнстриме.

Мне могут возразить, что термин «мейнстрим» приложим исключительно к прокатному репертуару, который фестивалям противопоказан. Думается, что реальная ситуация значительно сложнее. Внутри самого фестивального движения формируется группа лидеров, которые за год-полтора объезжают десятки международных киносмотров, а за бортом нередко оказывается подлинно новаторское кино, открывающее новые пути развития культуры.

Что касается Каннского фестиваля, то прокатный мейнстрим здесь выводится в раздел официальных внеконкурсных и специальных показов, где в этом году демонстрировалась четвертая часть «Индианы Джонса» Стивена Спилберга. А вот фестивальный «основной поток» формируется именно в Канне совместными усилиями отборщиков, жюри, журналистов, продюсеров и экспортеров. Его краеугольные камни — лауреаты и основной конкурс в целом. Кто и что из «Особого взгляда» прорвется в фестивальный мейнстрим — вопрос вопросов для составителей и аналитиков программы.

Монолит или мозаика?

Меня удивило, что со стороны отборщиков и организаторов показа не было даже попытки представить нынешний «Особый взгляд» как единое целое. Не было логики в последовательности фильмов, они весьма радикально отличались один от другого и создавали своеобразное ощущение чересполосицы.

«Особый взгляд» открылся фильмом «Голод» Стива Маккуина, чернокожего тезки знаменитого голливудского актера. Лента эта полностью соответствовала моим (и, наверное, не только моим) ожиданиям. Реконструкция голодовки ирландских заключенных в английской тюрьме в 1981 году отвечает, в первую очередь, политическим предпочтениям Каннского фестиваля, а также большей части французской интеллигенции, которая сочувствует и сочувствовала бойцам Ирландской революционной армии как силе, противостоящей тоталитаризму английских властей. У картины есть и другая, значительно более существенная сторона, оказавшая воздействие на зрителей, критиков и членов международного жюри дебютов «Золотая камера». Дело в том, что «Голод» обладает ярко выраженной эстетической спецификой, он сделан на стыке разных видов искусств. Его создатель прославился как автор инсталляций с элементами видеоарта, вдохновитель разного рода экспериментов в сфере изобразительного искусства. Поэтому его документальная драма нарушает многие традиционные законы киноповествования, характерные для фильмов этой тематики, в том числе и для самых известных из них, таких как картина Кена Лоуча «Ветер, что колышет ячмень», в свое время получившая «Золотую пальмовую ветвь».

Маккуин использует разнородные монтажные ходы и необычные ракурсы, играет с изображением, изменяя его цвет и характер в зависимости от настроения того или иного эпизода, он не боится резких искажений экранного образа видимого мира, что на первый взгляд противопоказано самому принципу документальной реконструкции. Столкновение реальности и условности сделало эту картину выдающимся явлением, что было признано и жюри ФИПРЕССИ, и жюри конкурса «Золотая камера», которое отдало «Голоду» предпочтение перед всеми дебютами всех программ Каннского кинофестиваля (заметим, что особого упоминания этого жюри заслужила Валерия Гай Германика со своей картиной «Все умрут, а я останусь»). Таким образом, «Голод» выделялся на фоне дальнейшей программы, и у меня даже возникло ощуще-

ние, что ошибкой было начинать со столь сильной в эстетическом плане картины. Последующие ленты показались по сравнению с ней блеклыми.

Это касается и фильма-омнибуса «Токио!», которым устроители убили сразу нескольких зайцев. Он состоит из трех новелл, сделанных тремя знаменитыми режиссерами, двое из которых вполне могут претендовать на роль любимчиков Каннского фестиваля — Леос Каракс и Мишель Гондри, тоже француз, работающий преимущественно в Америке (в данном случае оба оказались в столице Японии). Появление третьего участника этого проекта — корейца Пон Чжун Хо — было призвано компенсировать отсутствие корейского фильма в основном конкурсе.

На меня ни одна из трех новелл не произвела сильного впечатления. Мишель Гондри в «Дизайне интерьера» предается свойственным ему эстетским играм, трансформируя девушку в стул и обратно. Леос Каракс, карьера которого носит довольно неритмичный характер, после длительного перерыва вернулся в кино вместе со своим любимым актером Дени Лаваном, сняв мрачную пародию под названием «Дерьмо», где вдоволь поиздевался и над зрителем, и над японской реальностью. Что касается корейского ви́дения в новелле «Потрясая Токио», оно более органично и лишено крайностей, чем и вызывает определенную симпатию.

Альтернативная японская интерпретация столичной проблематики была дана Киёси Куросавой в ленте «Токийская соната», традиционной социальной драме с характерными для режиссера символическими обертонами. На аудиторию произвела впечатление откровенная демонстрация социального кризиса в Японии, с ростом безработицы выбросившего за борт квалифицированных специалистов. Как и герой картины, они вынуждены скрывать этот «позор» от своих семей, что европейцу сложно понять, питаться на общественной кухне бесплатно и отказаться от всех тех благ, которыми прежде обладали. На самом деле эта история, конечно же, универсальна — достаточно вспомнить картину Джоэля Шумахера «С меня хватит», где распад социальных связей приводил героя Майкла Дугласа к бунту и выходу за рамки не только закона, но и, казалось бы, незыблемых моральных принципов.

Для кино подобные ситуации чрезвычайно выигрышны, хотя мотивируются они по-разному. В знаменитой картине Анджея Вайды «Без наркоза» аналогичное отлучение от материальных благ объяснялось не социальными, а политическими причинами. Картина Киёси Куросавы прозвучала в контексте нарастающего политического кризиса в мире достаточно актуально, но ничего нового не дала. Этот плодовитый автор в каждом своем фильме в той или иной мере повторяет самого себя.

Авангард или арьергард?

Если названные «токийские» ленты стали своеобразной данью традициям Каннского фестиваля не забывать любимых режиссеров, то картина «Я — ковбой», название которой парадоксально звучит в песне и пишется в титрах на испанском языке (Soi Cowboy), свидетельствует о поиске новых имен. Она поставлена британским режиссером Томасом Клеем. Это его вторая полнометражная картина, снята она в Таиланде, однако взгляд, который брошен на восточную действительность (как и в фильме «Токио!»), — взгляд иностранца, западного человека. Рассматривая то, что происходит в Таиланде, режиссер видит достаточно много любопытного и неожиданного. Еще более неожиданно формальное решение картины, радикально разделенной на две самостоятельные части. В первой, снятой в черно-белой и намеренно приглушенной гамме, в традиции интимистского нового реализма, показывается скучная совместная жизнь толстого и вялого англичанина и его маленькой тайской любовницы. Создается ощущение, что они живут в гражданском браке и беременная героиня надеется женить на себе иностранца, хотя очевидно, что никаких особых чувств она к нему не испытывает, как, впрочем,

и он к ней. В финале этой первой половины герои посещают известный памятник архитектуры Таиланда, где неожиданно исчезают, и их место занимает другая пара, также тайка и иностранец, которые (почти как в знаменитом фильме Бунюэля «Этот смутный объект желания», где одну и ту же роль попеременно играли две актрисы) делают абсолютно органично то же самое, что и их предшественники. После этой метаморфозы фильм резко переходит в цветную, я бы сказал, расцвеченную гамму и в совершенно другой жанр — в черную детективную мелодраму. В центре внимания оказываются два бра-

«Все умрут, а я останусь», режиссер Валерия Гай Германика

та, которых судьба сталкивает между собой, и мы вначале еще не очень понимаем, как вторая часть картины сочетается с первой. Младший брат отрубает голову старшему и везет ее к главному мафиозо (не знаю, как называют лидеров гангстерских групп в Таиланде, поэтому использую привычное итальянское слово). В публичном доме, где все это происходит, главный сутенер демонстрирует отрубленную голову беременной героине, но теперь она сидит в группе таких же проституток, а ее партнер, которого мы ранее принимали за сожителя и возлюбленного, выбирает себе другую клиентку.

Иными словами, это совершенно другой жанр, другая интонация и другой тип отношений с миром, которые приобретают смысл лишь в столкновении и сочетании с сюжетными мотивами и интонацией первой части, поскольку в противоположном случае мы бы имели дело с заурядным и традиционным для тайского кино произведением. Фильм «Я — ковбой» оказался одним из самых крутых экспериментов в программе «Особый взгляд», и моя надежда на то, что здесь будет много авангардистского — в формальном плане — не оправдалась.

В тисках политкорректности

Зато политически ангажированного кино было в избытке. В центре внимания оказались горячие точки планеты, в особенности на Ближнем Востоке. Арабо-израильский конфликт показывается сквозь призму индивидуальных переживаний в фильме «Соль этого моря». Картина выдержана в хроникально-документальной стилистике. Она создана симпатичными и образованными палестинцами: режиссер Аннмари Ясир живет в США, исполнительница главной роли — известная палестинская поэтесса Сухейр Хаммад — тоже из

Бруклина, актер Салех Бакри работает в израильском театре. Картина в известной мере автобиографическая не столько для режиссера-дебютантки, сколько для целого поколения. Сюжет предельно прост. Героиня едет из Америки в Израиль. Траектория сюжета противоположна привычной — героиня эмигрировала из США и мечтает получить палестинский паспорт и остаться на родине. По ходу дела выясняется, что палестинский паспорт ей никто не выдаст, счет в банке, который был открыт еще до войны ее дедом, ликвидирован и даже легально посмотреть на те места, где раньше жила ее семья, весьма затруднительно. В результате она берет в сообщники товарища по несчастью (только с противоположным знаком) — палестинца, мечтающего уехать в Канаду, но не получающего визу. Самое забавное в сюжете картины то, что вдвоем они грабят тот самый банк ровно на ту сумму, которую и должна была бы получить героиня. С этими деньгами они прорываются в Израиль, выдавая себя то за израильтян, то за иностранных туристов, и в конце концов оказываются на берегу того самого моря, в тех самых родных местах, куда так хотелось попасть девушке. Она находит дом своего деда. Его нынешней хозяйкой оказывается либеральная израильтянка, которая приглашает незнакомую пару пожить в «своем» доме и вспомнить то, чего героиня не видела, но хочет ощутить. Однако молодая палестинка нарывается на конфликт, требует возврата собственности, и героев со скандалом выталкивают за дверь. Палестинца арестовывают, а героиню высылают из страны, поскольку срок действия визы истек.

Эта достоверная и печальная история рассказана без всяких эстетических изысков, но, пожалуй, они ей и не нужны. Жаль, что авторы даже не сделали попытки применить флэшбэк — показать то прошлое, которое могло бы придать бóльшую человечность и глубину всему происходящему сегодня. Воплощение на экране периода до 1948 года, до образования государства Израиль и высылки палестинцев с родных земель, позволило бы высветить атмосферу времени, а не просто старую мебель на свалке, как в фильме. Когда я об этом сказал режиссеру, она возразила, что не старалась углубиться в прошлое, а хотела показать собственно переживания такими, каковы они на самом деле.

Причина появления этой картины в программе Каннского фестиваля недоумения не вызывает. Симпатии к арабам и антиизраильские настроения характеризуют бóльшую часть западноевропейской интеллигенции. В той же программе была показана картина «Я хочу видеть» с Катрин Денёв. Звезда французского кино отправляется в Ливан, чтобы своими глазами увидеть последствия израильской агрессии. Документальная реконструкция посещения Ливана, где подлинные актеры играют самих себя, является своеобразным продолжением картины, связанной с Палестиной. В рамках фестиваля она вступает в своеобразный диалог с конкурсной израильской мультипликационной лентой «Вальс с Баширом», обращенной к воспоминаниям о ливанской войне начала 80-х.

Латинская Америка или Китай: кто прорвется?

Ощутимое эстетическое своеобразие отмечало подборку латиноамериканских фильмов. Вообще нынешний год в Канне наблюдатели характеризовали как год возвращения на первый план — после длительного перерыва — кинопродукции этого континента. Отдельные картины из Мексики, Аргентины или Бразилии в официальной программе, конечно, появлялись, но они уступали по значению десантам из Юго-Восточной Азии. Ныне все было наоборот — материковый Китай, Гонконг, Тайвань и Южная Корея были оттеснены «латинос». К конкурсным фильмам Фернандо Мерельеса, Лукресии Мартель, Пабло Траперо, Вальтера Саллеша и Даниелы Томаш «Особый взгляд» добавил самобытные работы Амата Эскаланте из Мексики и Матеуша Наштергаэли из Бразилии.

О том, что Эскаланте находится в сфере влияния Карлоса Рейгадаса, свидетельствовал уже его дебют — фильм «Кровь», показанный в «Особом взгля-

де» в 2005 году. Его повторное появление в той же программе с картиной, где сопродюсером выступает Франция, — закономерный пример постоянства каннских пристрастий. На сей раз Эскаланте представил ленту под названием «Ублюдки», где по своему обыкновению свел воедино социальные и психопатологические проблемы. Двум безработным заказывают убийство немолодой женщины. Когда они остаются взаперти втроем в ее доме, между ними начинают налаживаться какие-то человеческие связи и отношения. Однако судьба есть судьба: сближение неожиданно, но закономерно заканчивается потоками крови, явно стилизованными в духе автора «Битвы на небесах».

«Тюльпан», режиссер Сергей Дворцевой

Барочные тенденции характеризуют и «Праздник мертвой девушки» — режиссерский дебют Матеуша Наштергаэли.

Как это ни странно, сходные стилистические черты присущи и китайской ленте «Пламя в океане» Лю Фэндоу. Эта работа чем-то неуловимо напоминает картину Ким Ки Дука «Плохой парень». Здесь возрождаются излюбленные мотивы культового корейского режиссера, в первую очередь садомазохистские изыски в отношениях сутенера и любящей его проститутки.

Вторая китайская картина — «Автостоянка» режиссера Монхон Чуна из Тайваня — также не отличается особыми достоинствами. Участие этих двух лент в официальной программе, как мне кажется, было призвано хоть как-то компенсировать отсутствие внимания к китайскому кино — одному из фаворитов мирового фестивального движения — в основном конкурсе, где была представлена только картина недавно взошедшей звезды китайской режиссуры Цзя Чжанкэ «24 город», которая осталась без премии, хотя произвела сильное впечатление на критиков.

Метаморфозы документа

Сенсационно звездный подход характеризовал сам факт включения в программу Каннского кинофестиваля фильмов, посвященных знаменитым спортсменам. Во внеконкурсном показе была картина Эмира Кустурицы о Марадоне, а в программе «Особый взгляд» — фильм «Тайсон» известного американского режиссера Джеймса Тобака.

Для того чтобы понять, зачем такие акции нужны фестивалю, достаточно взглянуть на поднявшийся в восторге зал, когда Джеймс Тобак и Майк Тайсон вышли на сцену. Сам принцип массовой культуры, где звезды спорта оказываются более крупными фигурами, нежели звезды экрана, побуждает организаторов устраивать такого рода шоу. Что касается самой картины, то она построена на чередовании фрагментов знаменитых боев Майка Тайсона, как

победных, так и проигранных, и исповеди самого героя, который излагает историю своей жизни. Он откровенно рассказывает о том, как он выбился из полууголовной среды в большой спорт, как, уйдя с ринга, вновь находил себя и каким-то образом справлялся с теми перегрузками и стрессами, которые сопровождали его карьеру. Тайсон признается, что все последние бои он проводил без всякого драйва, а исключительно ради денег. Фильм сделан с большой симпатией к герою, с человечной интонацией, но, на мой взгляд, он уступает российской телевизионной версии карьеры Кости Цзю, где образ главного героя предстает перед нами более разноплановым, хотя, быть может, и приукрашенным.

В совершенно ином плане выдержана картина известного фотографа и документалиста Раймона Депардона, который в течение долгого времени наблюдал за жизнью крестьянских семей в сельской местности во Франции. Мы зачастую забываем, что родина кинематографа — страна не городская, а сельская и что национальная специфика и характер во многом определяются этим обстоятельством. Не случайно одним из самых уважаемых занятий во Франции считается виноделие, которое позволяет человеку сохранять связь с землей, природой. Депардон следит за своими героями в самых разных ситуациях, нередко ставит их в неловкое положение, хотя, безусловно, им симпатизирует.

Если рассматривать появление этих картин в программе как симптом, то это симптом повышенного внимания к документальному кино, которое именно в «Особом взгляде» занимает, как правило, более значительное место, нежели в конкурсе.

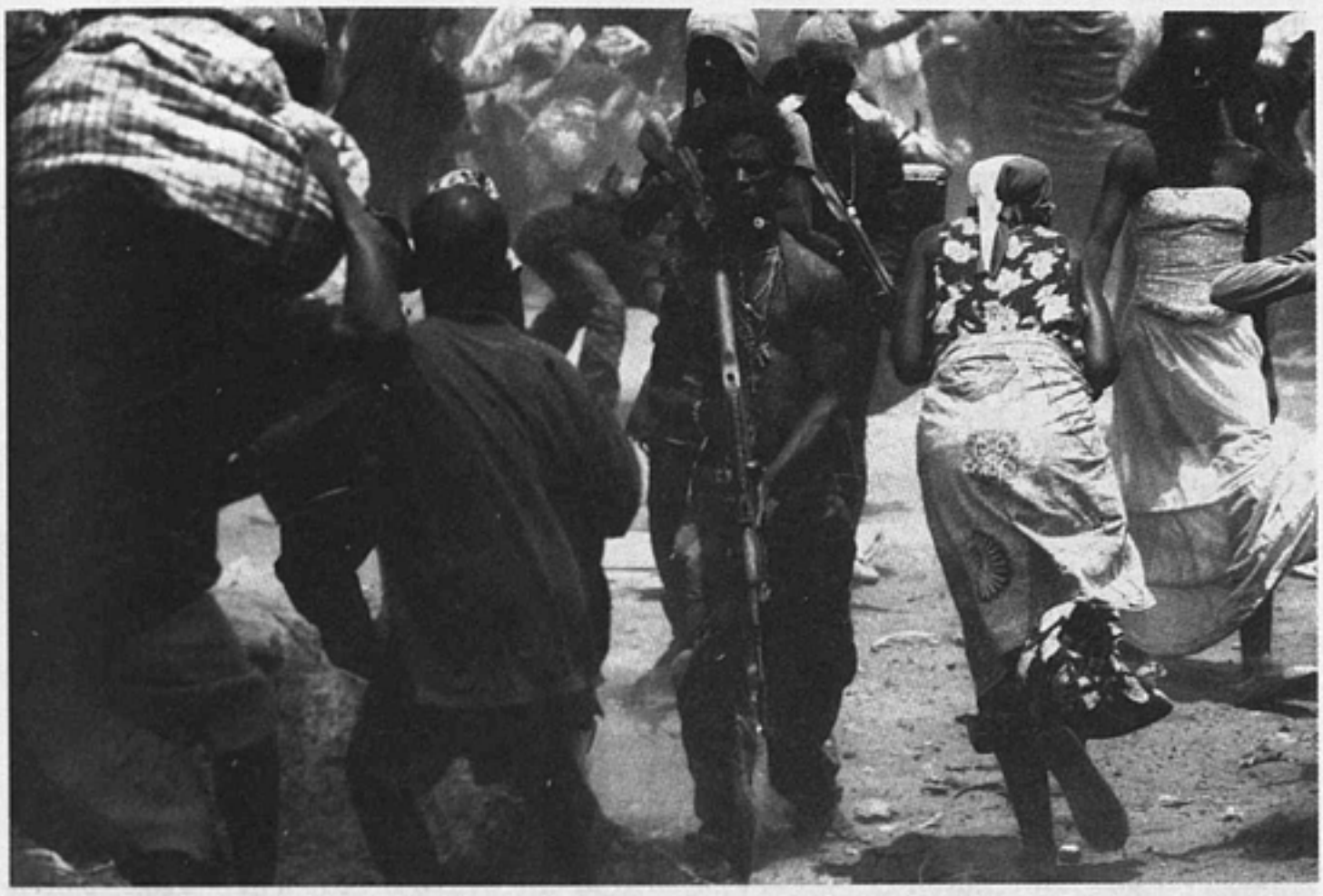
От первого класса к «третьему возрасту»

Школьная тематика играла существенную роль в Канне-2008, о чем свидетельствует «Золотая пальмовая ветвь» фильму Лорана Канте «Между стен» («Класс»). В «Особом взгляде» школьники выглядят по-другому, я бы сказал, более экстремально. Порнография в Интернете и наркотики в повседневности доводят до преступления тихого и застенчивого подростка из дебютной ленты бразильско-американского режиссера Антонью Кампуша «После школы». Картина интересна игрой с разными носителями информации. Помимо изображений из Сети в фильме есть эпизоды, снятые любительской камерой, — учеников обучают владению видеотехникой, и есть кадры, снятые с помощью мобильного телефона как бы со стороны и непонятно кем. И, наконец, основной поток изображений снимается профессиональной камерой, я бы сказал, в базеновской стилистике бытового правдоподобия. Эта картина чем-то напоминает ленты Гаса Ван Сента и картины о кризисе американских школ вообще.

Детская проблематика в геополитическом ключе вернулась на первый план в картине «Бешеный пес Джонни» французского режиссера Жан-Стефана Совера. Эта остросоциальная картина про Африку (что само по себе расширяет географические рамки официальной программы кинофестиваля) рассказывает о детях, непосредственно участвовавших в военных действиях, детях-солдатах, детях-убийцах. Она носит характер публицистического заявления и в кинематографическом плане интереса не представляет.

Разрыв связей между поколениями оказывается в центре внимания в шведской картине «Невольно». Пассажиры, ставшие заложниками застрявшего автобуса, вспоминают различные эпизоды из своей жизни. Этот коллаж — второй фильм Рубена Остлунда после его дебюта «Гитара-монголоид», показанного в свое время на Московском международном кинофестивале, — прозвучал стилистическим диссонансом на фоне достаточно конформистского тона программы в целом. Картина, снятая как эксперимент в ироничном скандинавском ключе (не случайно любимый режиссер Рубена Остлунда — Рой Андерсон), — находка для «Особого взгляда».

Еще более сильное впечатление на моих коллег-критиков произвела картина Бента Хамера «О'Хортон», сделанная на пересечении жанров психологической драмы и сатирической комедии. Режиссер следит за судьбой железнодорожника по имени О'Хортон, которого отправляют на пенсию. Фильм этот демонстрирует характерный для «Особого взгляда» нынешнего года интерес к пожилым людям, которые обычно вытесняются не только за рамки прокатного мейнстрима, но и за рамки фестивальных отборов.



«Бешеный пес Джонни», режиссер Жан-Стефан Совер

Французским старикам Депардона и норвежскому старику О'Хортону вторят немецкие старики из фильма Андреаса Дрезена «Облако 9». На первый взгляд это вполне традиционная мелодрама. Классический любовный треугольник ничем бы не удивил зрителей, если бы не возраст персонажей. Героиня, которая неожиданно поддается сексуальному влечению, уже давно на пенсии. Ее новому возлюбленному, как он сам признается, семьдесят шесть лет, и мужу, который, страдая от этого неистового романа, в отчаянии кончает с собой, — не меньше. Картина сделана с пафосом, хотя и с иронией. Самое главное — это признание за так называемым «третьим возрастом» права на личную жизнь, любовные переживания и реальный секс, который показан весьма откровенно. Эстетика при этом сугубо бытовая и поэтому тем более убедительная и полностью соответствующая материалу.

Эра соцреализма

В этом же ключе непретенциозной достоверности выстроена и работа Келли Рейхардт «Венди и Люси». Венди, героиня картины, — юная девушка, которая оказывается заброшенной в глубокую американскую провинцию, а Люси — ее собака, которую она теряет, а затем разыскивает. Простейшая бытовая история. Актриса Мишель Вильямс, восходящая звезда американского кино, создает чрезвычайно привлекательный образ, но картина производит впечатление дешевого телевизионного фильма и в эстетическом плане не выходит за эти пределы. Ее появление в официальной программе Каннского кинофестиваля меня несколько озадачило, пока я не увидел в списке продюсеров имя знаменитого Тодда Хейнса — одного из любимых режиссеров Жиля Жакоба.

Подбор французских лент объяснить легче. Здесь идет безжалостная закулисная и подковерная борьба за право представить «свою» ленту, где побеж-

дает либо самый талантливый, либо наиболее актуальный проект. Режиссерский дебют Пьера Шелера «Версаль» талантлив и актуален. В документальной манере фильм рассказывает о простых людях с трудной судьбой: о бомже, о безработной молодой женщине с ребенком и о ее мальчике, который оказывается без присмотра, и всё — на фоне роскоши Версальского дворца. Финал картины, сделанной в модной ныне эстетике бытового правдоподобия, позитивный и вполне в духе исторического оптимизма: много лет спустя мать находит сына. Вера в преодоление социальных невзгод в перспективе их будущего разрешения, следование классической формуле соцреализма — показ настоящего с точки зрения грядущего — оказываются осуществленными далеко за пределами нашей страны.

Победители

Победителем в программе «Особый взгляд» стала лента Сергея Дворцевого «Тюльпан», сделанная в Казахстане (совместное производство Швейцарии, Казахстана, России, Польши и Германии). Известный документалист впервые обратился к игровому кино, рассказав историю казаха, который возвращается на родину в казахские степи и ищет себе жену. Девушек тут совсем не осталось, но одну он все же находит и искренне в нее влюбляется, однако ни родители Тюльпан, ни она сама не видят в герое ничего привлекательного. Без жены он не может рассчитывать на то, чтобы получить стадо и добиться нормального для этого региона образа жизни.

Сначала мне показалось, что картина несколько замедленная и что режиссер не выйдет за рамки свойственного ему документалистского подхода, но во второй половине возникает неожиданный драматизм, причем не столько в отношениях между людьми, сколько в отношениях между людьми и природой. Поэтому не случайно самый сенсационный в этом фильме эпизод, когда герой принимает роды у овцы. Именно после этого он отказывается уехать обратно в город и решает остаться здесь, не взирая ни на что, хотя его возлюбленная уже покинула эти места. Картина, безусловно, талантливая, подтверждает то особое место, которое казахское кино занимает на современной фестивальной карте мира.

Помимо этого главного приза жюри «Особого взгляда», под чутким руководством Фатиха Акина достаточно остроумное, добавило еще несколько наград: приз фильму «Облако 9» под символическим французским названием «Coup de Coeur», что можно перевести как «Сердечное влечение», приз «Нокаут» фильму «Тайсон», приз «Надежда» фильму «Бешеный пес Джонни», приз жюри «Особый взгляд» фильму «Токийская соната».

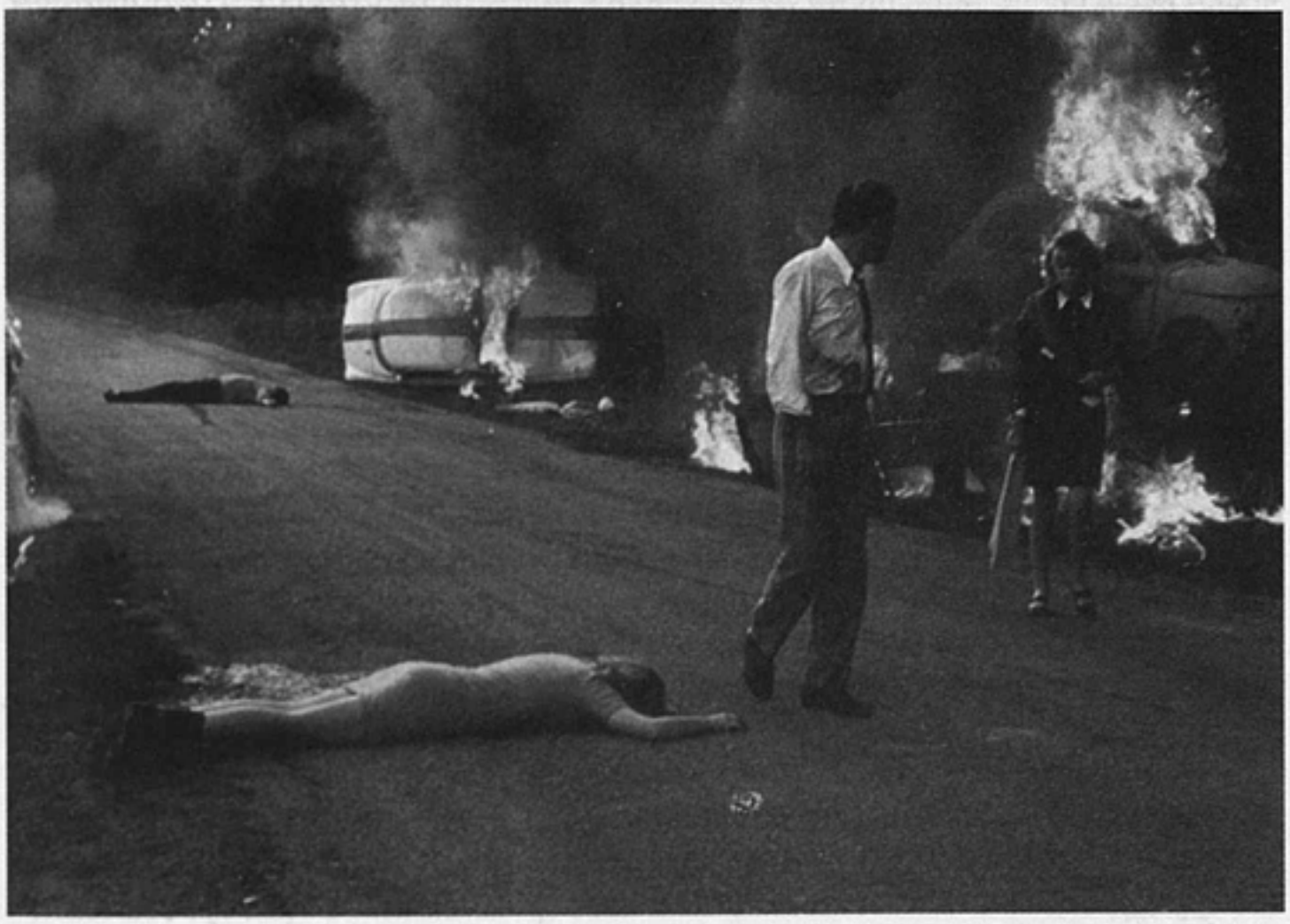
В известной мере набор премий отражает характер программы как своеобразного лоскутного одеяла, сшитого из самых разных кусков самой разной фактуры и разного уровня интереса. За каждым из фильмов, как мы видели, стояли различные причины его включения в программу. Поэтому, как мне показалось, «Особый взгляд» — это скорее совокупность многих взглядов, нежели один особый взгляд отборщика на то, что происходит в мировом кино. Программа — это маленький островок многообразия на фоне известной усредненности того, что ожидает зрителя в новых работах признанных мастеров, почти монополизировавших своими опусами главный конкурс как этого, так и других ведущих фестивалей мира.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

«Будьте реалистами — требуйте невозможного!»

НАКАНУНЕ МАЯ-1968

1967



«Уик-энд», режиссер Жан-Люк Годар

1

Про 1968 год, его источники и составные части написано достаточно много. Настолько, что события той весны во Франции уже сами по себе трансформировались в некую сумму текстов. Я бы хотел напомнить о двух текстах иного рода — во многом определивших ход той удивительной революции. Речь идет об «Обществе спектакля» Ги Дебора и «Уик-энде» (этот фильм Годара обязателен для всех парижских ретроспектив, посвященных 68-му), увидевших свет практически одновременно — за год до баррикад в Латинском квартале.

Сперва об «Обществе спектакля» и ситуационизме.

Ситуационизм — леворадикальная теория, появившаяся в послевоенный период в группировке интеллектуалов с сюрреалистическими и анархистскими взглядами. В ее истоке — движение леттристов (основано в 1946 году), развивавших практику и идеи дадаизма. Продолжая дадаистский метод коллажирования, леттристы манифестировали разложение старых социокультурных реалий на составляющие — для их последующего спорадического составления в новые комбинации.

Наиболее известная их публичная акция имела место 9 апреля 1950 года во время пасхальной службы в соборе Нотр-Дам. Один из участников действа, заблаговременно облачившись в сутану, во время перерыва в службе взошел на амвон и обратился к прихожанам со словами: «Сегодня, в светлое пасхальное воскресенье, здесь, под сводами собора Нотр-Дам-де-Пари, я обвиняю всемирную католическую церковь в смертном грехе злоупотребления

нашими жизненными силами во имя неба, которое пусто, обвиняю церковь в жульничестве, я обвиняю католическую церковь, заразившую мир своей кладбищенской моралью, раковую опухоль павшего Запада. Воистину, говорю я вам: Бог умер!»

Паства и служители культа отреагировали бурно: от линчевания активистов спасло лишь своевременное вмешательство полиции.

Претерпев раскол и смену лидера, к 1952 году леттристы объединились в «Интернационал». Его Манифест, опубликованный в журнале «Потлач», провозглашал: «Все имеющиеся идеи и установки — неудовлетворительны. Современное общество состоит из леттристов и шпиков, отвратительнейший из которых — Андре Бретон. Нет нигилистов — есть лишь бессильные. Практически все для нас запрещено... Дела людей должны иметь своим основанием если не террор, то страсть»[1].

Новую организацию возглавил Ги-Эрнст Дебор (1931—1994), характеризовавший себя как «писатель, стратегический мыслитель и авантюрист». Уже в двадцатилетнем возрасте он предпринимал весьма нестандартные акции — выпустил книгу «Воспоминания», составленную из чужих текстов и переплетенную в наждак, снял фильм «Завывания в честь Сада», в котором изображение отсутствовало как таковое: на экран проецировался ровный свет проектора, который чередовался с затемнениями, а звуковая дорожка сочетала полную тишину с шизоидным многоголосьем. Этой работой Дебор во многом предвосхитил и позднейшие визуальные эксперименты времен Энди Уорхола и Йоко Оно, и поиски видеоарта. Всего его авторству принадлежат семь книг и шесть фильмов. Однако главным произведением, делом всей жизни Дебора, является базовый труд ситуационизма — «Общество спектакля».

«Спектакль — это непрерывная речь, которую современный строй ведет о самом себе, его хвалебный монолог. Это автопортрет власти в эпоху ее тоталитарного управления условиями существования... Общество спектакля представляет собой форму, избирающую собственное технологическое содержание... Спектакль — это не совокупность образов; нет, спектакль — это общественные отношения, обусловленные образами».

Спектакль, по Дебору, — причина отчуждения: трудящегося — от продуктов труда, всех людей — от их собственных переживаний. Образ тут становится продуктом потребления, столь же отчужденным, как и все остальное. Реальность вытесняется зрелищем, которое давно уже не является развлечением, ибо срослось с обществом, в котором СМИ заменили и язык, и память, и непосредственное общение: люди «ищут жизнь на ощупь».

Общество спектакля установилось как результат развития рынка. Пролетарий теперь окружен уважением как потребитель образов. Тем не менее дальнейшее развитие массового культурного производства ведет к падению качества продукции и невозможности продать действительно стоящие вещи. По утверждению одного из ситуационистов, «Капитал» Маркса было бы тяжело рекламировать во время шоу на телевидении, поэтому он бы никогда не имел коммерческого успеха, но именно некоммерческий «Капитал» уже более ста лет привлекает читателей из-за хронической невстраиваемости в общество спектакля.

Спектакль разделяет людей на социальные атомы и потом объединяет их в общество послушных индивидов. Причем, по мнению Дебора, такое положение вещей характерно не только для капиталистической системы, но и для социалистической. Концепция Дебора вообще очень сомнительна для марксизма. Чего стоит хотя бы его 15-й тезис «Общества спектакля»: «И в качестве необходимого украшения производимых сегодня предметов, и в качестве общего обоснования рациональности системы, и в качестве передового сектора экономики, непосредственно фабрикующего все возрастающее мно-

[1] Здесь и далее цит. по: Дебор Ги. Общество спектакля. М., 2000.

жество образов-объектов, спектакль есть основное производство современного общества».

Для любого традиционного марксиста подобные суждения — ересь. Другое высказывание ситуационистского евангелиста вообще сродни оскорблению красных ортодоксов: «Сегодня у ленинистской иллюзии нет иной актуальной базы, кроме различных троцкистских течений, в которых отождествление пролетарского проекта с иерархической идеологической организацией сохраняется непоколебимым, несмотря на испытание всех последствий такового».

Забегая вперед, отмечу, что последователи Дебора восприняли прививку антисоветизма: одним из первых документов оккупационного комитета Сорбонны в мае 68-го стала телеграмма в Политбюро ЦК КПСС: «Трепещите, бюрократы! Скоро международная власть рабочих Советов выметет вас из-за столов! Человечество обретет счастье лишь тогда, когда последний бюрократ будет повешен на кишках последнего капиталиста! Да здравствует борьба кронштадтских матросов и махновщины против Троцкого и Ленина! Да здравствует восстание Советов Будапешта 1956 года! Долой государство! Да здравствует революционный марксизм! Оккупационный комитет автономной Сорбонны».

Нетрудно догадаться, почему тогда еще весьма влиятельная просоветская компартия Франции осталась в стороне от событий, что повлекло в итоге фатальную потерю ее авторитета. Происходившее в Париже абсолютно противоречило политической философии СССР и косвенно грозило развалом восточного блока, — доказательством этому являются практически синхронные события в Праге. Принципиальный антикапитализм и антисоветизм ситуационистов лишал их возможности компромисса. Дебор регулярно исключал из своей организации оппортунистов. «Интернационал» был распущен в 1972 году, когда в нем оставалось всего два человека, однако главный ситуационист пережил 70—80-е годы — время тяжелейшего кризиса левых, и в 1989 году в «Комментариях к «Обществу спектакля» констатировал глобальное господство «интегрированного», «всемирного» Спектакля.

В целом эта идеология, крайне эффектно соединявшая радикальное искусство с левой риторикой, привлекла в движение множество молодых умов. На первом (27 мая 1957 года) собрании «Ситуационистского Интернационала», чье создание было инициировано Дебором и датским художником Асгером Йорном, помимо леттристов, сошлись многие интеллектуалы, в том числе представители артгруппы КОБРА, «Интернациональное движение за имажинистский Баухауз», «Психогеографический факультет» (Великобритания). Ситуационисты ориентировались на мятеж меньшинства, которое создало бы предпосылки для освобождения большинства.

Они призывали думать головой, а не телевизором, предлагали всеобщее участие в производстве образов: агитацию, саботаж, спонтанный бунт, акции прямого действия, уничижительные игры с рекламными клише в политической пропаганде, отрицание авторского права вплоть до плагиата, который «необходим», поскольку «заменяет ложное правильным». В искусстве для этого применялся так называемый detournement, искажение (буквальный перевод — «отстранение предположенных эстетических элементов»). В уже готовых культурных продуктах полностью менялся смысл. Например, журнал «Ситуационистский Интернационал» перепечатывал коммерческие комиксы, где в уста героев вкладывались революционные лозунги; те же операции производили и с глупейшими кунфу-боевиками. В 1966 году сторонники Дебора не возглавили студенческий комитет Страсбургского университета: «Мы получили немного власти и хотим с ней разделаться... устроить большую бучу — но как?» Штаб предложил издать брошюру Мустафы Хайати, переведенную впоследствии на все европейские языки, «О нищете студенческой жизни, рассматриваемой в ее экономических, политических, психологических, сексуальных и особенно интеллектуальных аспектах, с предложением неко-

торых мер для ее устранения». Фактически именно тогда идеи Ги Дебора и его соратников овладели многими молодыми умами. Через два года, в начале мая 68-го, группа последователей ситуационистов «les enrages» (бешеные) из филиала Сорбонны в Нантерре спровоцировали волнения в этом парижском пригороде, очень быстро охватившие сначала столицу, а затем и всю Францию.

2

В финале годаровского «Уик-энда» героиня, глядя прямо в камеру, делит трапезу со своим новым другом, предводителем партизанского «Фронта освобождения Сены и Уазы». Обгладывая кость с изрядным куском мяса, она отдает должное работе полевого повара Эрнеста: «Неплохо». «Да», — отвечает командир. «Это смесь солонины с тем, что осталось от английских туристов». — «Тех, из «Роллс-Ройса»?» — «Да. И там вроде было еще немного твоего мужа». — «Я потом возьму еще кусок, Эрнест».

Мужа звали Ролан, повстанцы подстрелили его из рогатки при попытке бегства, а потом добили, распоров живот: «Ужас буржуазии можно преодолеть еще большим ужасом». До этого он и Коринн, чета парижских буржуа, проделав долгий путь в провинцию, успели убить мать самой Коринн и унаследовать таким образом пятьдесят миллионов.

С самого начала в «Уик-энде», согласно канону кинопутешествия, активно действуют два множества: машины и люди. Авто сталкиваются, мчатся наперегонки, застревают в длиннейших заторах, горят, ржавеют смятыми привидениями на полях. Люди ссорятся, дерутся, насилуют, кусают, мучают и уничтожают друг друга. Хаосу автобанов противостоит география воображения, экранного и идеологического, обозначенная встречами с рядом абсолютно нефункциональных созданий. Первым и наиболее химерным в эпизоде «Ангел-истребитель» является Жозеф Бальзамо, молодчик в красном плаще и черной шляпе, оснащенный непрерывно стреляющим пистолетом и барышней-приманкой. Он — «Бог, сын Бога» (по характеристике Бальзамо, «старого педика») и Александра Дюма. Он здесь, чтобы «возвестить новым временам конец грамматической эпохи и начало пламенеющей — во всех сферах, особенно в кино».

После титра «Французская революция на уик-эндах Национального революционного союза» молодой человек с внешностью Сен-Жюста оживляет буколический пейзаж инвективами о свободе, рабстве и общественном договоре.

У юноши, поющего серенаду в телефонной будке, Ролан и Коринн безуспешно пытаются забрать машину.

«В направлении к Льюису Кэрроллу»; путешественников приводит в ярость старомодно наряженная пара: мисс Эмили Бронте держит книгу, а инфантильный толстяк покрыт листками с отрывками из разнообразнейших текстов, оба сыплют цитатами и на любые вопросы отвечают поэтично и загадочно. Ролан кричит: «Это не роман, это жизнь! фильм — это жизнь!» — и сжигает девушку.

Пианист — фанатик Моцарта, кочуя от села к селу со своим роялем, не столько музицирует, сколько разглагольствует о своем кумире. На тропе посреди глухого леса хором голосят заблудившиеся итальянские актеры из совместной постановки (авторский сарказм: «Уик-энд» — копродукция Франции и Италии).

Двое мусорщиков, африканец и араб, подвозя Коринн и Ролана, выказывают осведомленность об актуальной политической ситуации, могут быстро и профессионально изложить основы классовой теории Энгельса, а также имеют готовый план герильи в странах Запада.

Наконец, после убийства неуступчивой тещи появляются революционеры из «Фронта», которые выглядят, как карнавальный комплот хиппи, индейцев, трансвеститов, трубадуров и рок-звезд.

Эти персонажи — своего рода корпускулы культуры, коллекция дискурсов. Современная цивилизация, напротив, подана как горизонтальная порука путей сообщения, как механизированное пожирание пространства. Коринн и Ролан принадлежат цивилизации. У них, людей дороги, всегда конкретная цель, они маниакально целенаправлены, им надо знать определенные расстояния, точные направления и суммы, они имеют список потребительских желаний, который излагают Бальзамо, поверив в его божественную суть: «Мерседес», платье от Ива Сен-Лорана, отель на Майами-бич, стать натуральной блондинкой, эскадрилья истребителей «Мираж», уик-энд с Джеймсом Бондом. Племена обочины бьются над менее практичными вопросами о происхождении человечества или о богатой внутренней жизни придорожного камня, иначе говоря — предлагают альтернативы; даже на мусоровозе слушаем анализ первобытных сообществ, в котором они уподобляются племенному союзу ирокезов.

Конечно, политическая составляющая в событиях 1968-го крайне важна. Но революция в послевоенной Европе — это, скорее, вопрос стиля. Тотальная карнавализация событий с первого же дня; театр «Одеон» и университет «Сорбонна» как важнейшие центры восстания; и, конечно, знаменитые лозунги: «Запрещено запрещать», «Будьте реалистами — требуйте невозможного», «Забудь все, чему тебя учили, — начни мечтать», «Невозможно влюбиться в рост промышленного производства», «Границы — это репрессии», «Все хорошо: дважды два уже не четыре», «Революция должна произойти до того, как она станет реальностью» — скорее прокламации художников, поэтические максимы, нежели программа взятия власти и немедленного осчастливливания всех и вся по единому шаблону. Очевидно, происходившее было шире простого противоборства классов, политических сил или глобальных систем. В фильме Годара культура воюет с цивилизацией как с транспортной целостностью. Это схватка насмерть, до последнего автомобиля, последней пули, последней крошки мяса, застрявшей между зубов. Но та же оппозиция — культура vs цивилизация — предугадана, пусть и в терминах новой левой, Ги Дебором. 1968-й лишь выявил это столкновение со взрывной остротой.

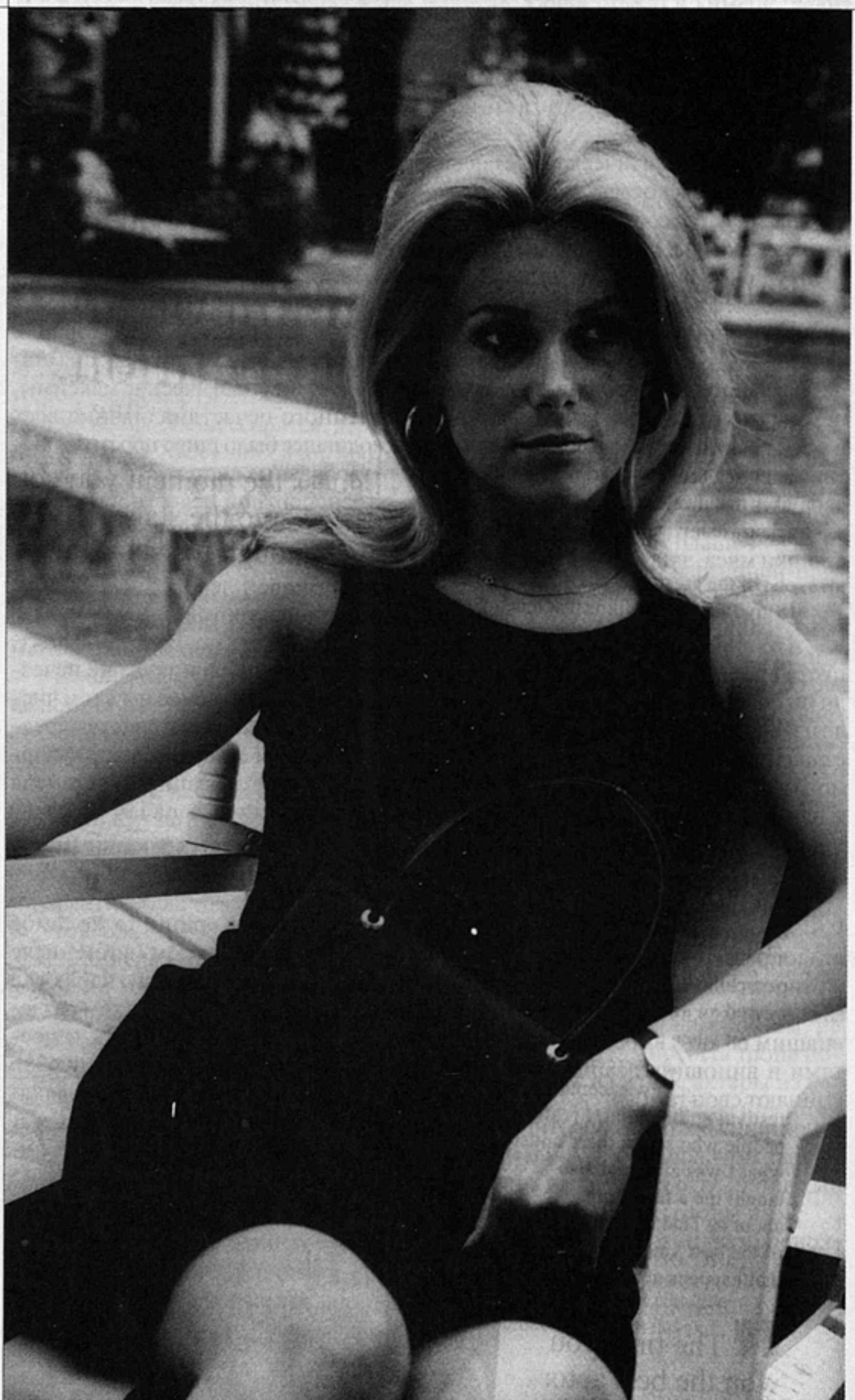
Кто победил и кто потерпел поражение, не столь важно. Ведь конфликт, пусть внешне и не столь явный, сохраняется поныне. Ибо никуда не исчезли ни спектакль, ни повсеместное поле отчуждения, создаваемое им в том числе и в искусстве; так, кинематограф всего постсоветского пространства представляет собой ярчайшую демонстрацию «интегрированного» спектакулярного убожества. Как и десятилетия тому назад, цивилизация окостенела в панцире образов, транслируемых по всем возможным каналам во славу посредственности.

Ситуация — ноль.

P.S. Жует, задумчиво уставившись в камеру, не только Коринн: то же самое делает равнодушный пролетарий в откровенно издевательском (в том числе и относительно самого пролетариата) эпизоде «Классовая борьба», наблюдая за ссорой между юной буржуазкой и дюжим трактористом, ненароком раздавившим ее авто вместе с красавцем водителем; не забывает работать челюстями и виновник аварии; политические виртуозы мусорщики по очереди уминают свои гамбургеры: один насыщается, другой за кадром провозглашает доктрину брата по сопротивлению. Каннибализм — один из устойчивых сказочных мотивов. В «Уик-энде» нет ни волков, ни злых колдуний, ни потерянных детей, зато в изобилии хороший аппетит.

Есть много, досыта. Есть цивилизационную падаль, пока не наступит «конец сказки» и «конец кино».

О П Ы Т



Катрин Денёв

КАТРИН ДЕНЁВ

Два интервью по личным (и не только) вопросам

Денёв не испытывает особого восторга перед Каннским фестивалем. Ей не по душе исступление, взрывающееся выкриками из толпы у подножия знаменитой лестницы, и даже сама Ривьера во время фестивального ажиотажа. Это естественно, ведь впервые она прошла здесь по красной дорожке в 1964 году, и рядом с ней шел Жак Деми, постановщик «Шербурских зонтиков», получивших в тот год «Золотую пальмовую ветвь».

С тех пор она стала постоянной гостьей фестиваля, приезжая с картинами разных стилей, представляющих разные страны. Несколько раз она заседала в жюри, а в 1994-м была его вице-президентом. В 2005 году она давала мастер-класс. А в этом году приехала с фильмом «Хочу видеть» Джоаны Хаджитомас и Халиля Джорейге, в котором играет самое себя, или, точнее, наполняет экран своим присутствием, представляя очень личный взгляд на события в Южном Ливане после войны. Еще раз она поднимется по лестнице в сопровождении Арно Деплешена, режиссера «Графа Ноэль», где играет главную роль. А сойдя с этих ступеней, вместе с Андре Тешине приступит к работе над его новым фильмом. Но она нашла время побеседовать с президентом жюри Шоном Пенном и своим старинным другом Романом Поланским.

Катрин Денёв. Каково ваше самое яркое воспоминание о Каннском кинофестивале?

Шон Пенн. Самое яркое впечатление осталось от первого приезда в Канн. Мне было немногим больше двадцати лет, я вообще впервые оказался в Европе. Я встретился в лос-анджелесском баре с Гарри Дином Стентоном, и он сказал, что назавтра летит в Канн представлять «Париж, Техас». Я спросил: «А у тебя номер большой будет? Можно мне там устроиться на диванчике?» и отправился вместе с ним. Я только начинал карьеру в кино, и потому набрался впечатлений как никому не ведомая личность. Я в первый раз был на кинофестивале, первый раз во Франции, эта ситуация меня буквально электризовала.

Катрин Денёв. У вас не возникло сомнений, принимать или нет предложение возглавить жюри в этом году?

Шон Пенн. Сомнения были. Эта миссия обязывает в течение ряда дней сохранять относительную трезвость и ответственность, внимательно отсматривая фильмы, несмотря на все прочие соблазны. Тем не менее, подумав, я решил: ладно, посмотрим, чем я смогу быть полезен.

Катрин Денёв. Вы были лично знакомы с кем-нибудь из членов жюри?
Шон Пенн. Очень с немногими.
Катрин Денёв. Я однажды была вице-президентом в жюри с Клинтом Иствудом, и могу дать вам совет: не стесняйтесь как можно больше общаться с членами жюри, этого никогда не бывает слишком много.
Шон Пенн. Принимается.
Катрин Денёв. Что для вас как президента «Золотая пальмовая ветвь»?
Шон Пенн. Это долгое застольное обсуждение, обмен мнениями, много страсти и вероятность того, что некий фильм пробьет понимание. Самое главное — иметь возможность помочь картинам, которые тебя затронули.
Катрин Денёв. Вы привозили в Канн свой дебютный фильм «Индейский бегун». Это, видимо, было нечто неординарное.
Шон Пенн. Это было фантастично. Независимо от того, что я воображал о себе как о режиссере, я чувствовал себя во Франции очень одиноким. Мой фильм имел очень отдаленное отношение к тому, что производилось в Соединенных Штатах. Когда его показали в Канне, я почувствовал, что меня поняли, а потом мне кое-что подсказали. Это самое чудесное, что может случиться на фестивале.
Катрин Денёв. Получение награды за лучшую мужскую роль тоже было, наверное, знаменательным событием.
Шон Пенн. Да. Мне удалось поцеловать Катрин Денёв. Это мой любимый момент в каннской истории.
Катрин Денёв. Я никогда не получала на фестивале призов за актерскую работу, но подозреваю, что когда вас вызывают на сцену, вы должны чувствовать себя на седьмом небе.
Шон Пенн. К сожалению, когда до тебя дойдет важность момента, ты уже успеешь вернуться домой.
Катрин Денёв. Да, все пролетает слишком быстро. Хотите, я дам вам список мест в Канне, где разрешено курить?
Шон Пенн. Это будет здорово. Закурим?
Катрин Денёв. С удовольствием. Если я начну фразу «Канн — это прекрасно, потому что...», как вы ее закончите?
Шон Пенн. ...потому что здесь меня интервьюирует Катрин Денёв. Но если серьезно... Потому что меня интервьюирует Катрин Денёв.
Катрин Денёв. А теперь можете задать свой вопрос мне.
Шон Пенн. Мы еще увидимся?
Катрин Денёв. Да, но на расстоянии, потому что мой фильм в конкурсе...

Катрин Денёв и Роман Поланский через сорок лет после съемок «Отвращения» вспоминают свою первую встречу и события Мая 1968 года.

Катрин Денёв. Я смотрела фотографии со съемок «Отвращения», и на меня нахлынули воспоминания. Я нашла черно-белое фото: я сижу на полу в ночной рубашке, волосы облепили лицо, я буквально ощутила нейлон этой рубашки, вживе увидела его нежно-оранжевый цвет.
Роман Поланский. А ты ее хранишь?
Катрин Денёв. Нет, но у меня есть шелковое платье с прелестным рисунком в стиле либерти, которое я тогда носила. Я, как правило, оставляю себе костюмы из моих фильмов, но не надеваю их. Не могу себя заставить. И в конце концов отдаю обратно. Пальто — еще ладно, но надеть платье прямо на тело... Невозможно.
Роман Поланский. Ты можешь открыть музей или сдать их в Синематеку. Джек Николсон хранит все свои костюмы. Когда мы отсняли «Китайский квартал», он попросил свой костюм — серый в полоску. Я обратился к художнику по кос-

«Шербурские зонтики»

тюмам, который сделал четыре таких костюма, в том числе один на десять размеров больше. Джек взял все!

Катрин Денёв. Я отлично помню день нашей с тобой встречи. Ты сидел в лодке, снимая эпизод для альманаха нескольких режиссеров. А я поблизости снималась в «Шербурских зонтиках». Нас познакомил один общий знакомый из моей группы. Ты был всецело погружен в работу и меня почти не заметил. Меня мгновенно захватила твоя энергия и то, как ты говоришь. Когда мы опять встретились, ты предложил мне роль в пьесе Ролана Дюбиллара, роль какой-то идиотки...

Роман Поланский. Летающей в облаках!

Катрин Денёв. Я очень расстроилась. Это ударило по моему самолюбию — я вообразила, что ты обо мне думаешь! Неужели я могла принять такую роль! И по глупости отказалась. Потом, прочитав пьесу, пожалела. А потом ты прислал мне сценарий, который написал по-английски с Жераром Браком. Это было «Отвращение», которое, помнится, называлось тогда «Ангельское личико». Мне отводилась роль шизофренички.

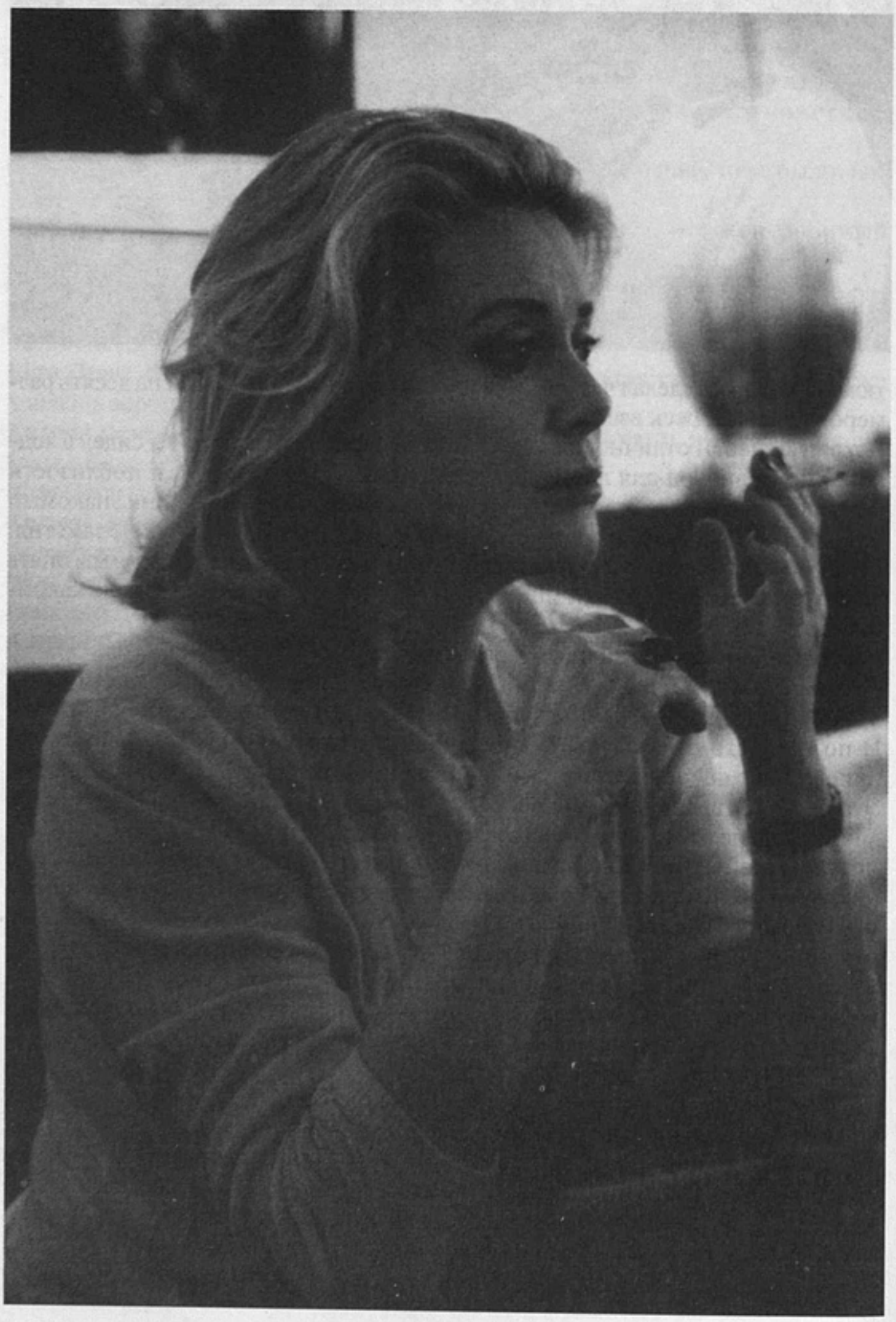
Роман Поланский. Мы с Браком писали его по наитию, ничего специально не изучали и не приняли во внимание факт существования в Англии цензуры. Я помню, как мы явились к королевскому цензору, высокий такой был мужчина, худой, беспрерывно курил. Он прочел сценарий и очень строго отнесся к элементам секса и насилия, но, к счастью, любил кино, что не помешало ему привлечь психиатра в качестве консультанта. Когда мы показали им фильм, он обоим понравился, причем психиатр поверить не мог, что мы ничего не читали по его специальности.

Катрин Денёв. Я помню, что когда снимались самые технически трудные эпизоды и какая-нибудь труба засорялась и кровь не так сильно брызгала, как надо, мы особенно много смеялись. Помню ту жуткую сцену, когда из стены протягивались руки, чтобы схватить меня. У дублеров, которые это изображали, руки были покрыты латексом, и они не могли пойти поесть в кафе. Я как сейчас их вижу — одна рука в латексе, а другая держит бутерброд. Сумасшедший дом! А однажды ты принес на площадку банки с мухами, чтобы

снять разлагающийся трупик кролика. Помнишь запах? Жуть. Знаешь, мне до сих пор говорят: «После «Отвращения» не могу есть кроличье мясо»!

Роман Поланский. Когда кролик по-настоящему завонял, группа отказалась приходить на площадку.

Катрин Денёв. Ты очень тщательно режиссировал, мне было легко работать. Большая удача — в молодые годы попасть к хорошему режиссеру, когда сам еще ничего не умеешь выразить и нарабатываешь дурные штампы. Может быть, лет двадцать спустя это не так сильно повлияло бы на меня. Помню, англичане со свойственным им зазнайством задавали тебе каверзные вопросы, но ты, прошедший великолепную школу в Лодзи, прекрасно осведомленный обо всех технических тонкостях съемки, даже не удосуживался поставить их на место.



Катрин Денёв

Роман Поланский. Я не люблю тратить съемочное время на пустяки. Могу пошутить, но не в процессе работы. Но ты была тогда очень замкнутой, так ведь?

Катрин Денёв. Да, возможно. Самое трудное в актерском деле — не включиться сразу в съемку, а сохранять состояние в течение десяти часов. В этом фильме мне надо было погрузиться в безумие и одиночество. Но к вечеру, когда мы шли ужинать, настроение менялось. Я по молодости могла лечь спать под утро и проснуться свежей и бодрой. А ты был очень спортивным.

Роман Поланский. Мы обычно ходили в клуб Ad Lib, там каждый вечер выступали Beatles или Rolling Stones. Это была эпоха «свингующего Лондона».

Роман Поланский

Катрин Денёв. Группа была английская, только ты, Брак и я говорили по-французски. И когда ты отдавал мне команды, между нами возникала совершено особенная связь. А англичане не понимали, о чем мы говорим. И это действовало им на нервы. Мы были неразлучным трио. Теперь мы редко видимся, и каждый раз это будто встреча детей в летнем лагере. Между нами сразу устанавливаются прежние очень интимные отношения. Эту связь ничем не разорвать. Ну, хватит об этом. Мне тут попались на глаза фотографии мая 1968 года в Канне. По-моему, ты выглядишь на них расстроенным.

Роман Поланский. Я был членом жюри. Прилетел с женой, Шарон Тейт, страдал от смены часовых поясов. В восемь утра в отеле меня разбудил звонок Трюффо. «Немедленно приходи, — сказал он. — Мы собираем митинг в поддержку Анри Ланглуа». Я знал Ланглуа и был очень огорчен, что Мальро снял его с должности директора Синематеки. Потому быстро оделся и пришел на место, где сразу понял, что дело тут вовсе не в нем. Там были Луи Малль, Годар. Все орали. Клод Маковски кричал: «Это наше пространство!» Я сказал ему: «А ты что тут делаешь, ты не режиссер, не продюсер, тебя не приглашали на фестиваль, ты всего лишь владелец кинотеатра!» Он ответил: «Фестиваль закончился! Нам не нужен фестиваль, чествующий звезд. Нам нужен фестиваль как форум». Я сказал, что в таком случае лучше организовать симпозиум. Ведь эти люди хлопали как сумасшедшие, когда на экране появился Кларк Гейбл в реставрированной версии «Унесенных ветром» на открытии! Какое лицемерие! Луи Малль, который тоже был членом жюри и требовал, чтобы фестиваль отменили, на следующий год выпустил «Калькутту», а через два — «Шум в сердце». Где же тут последовательность?

Катрин Денёв. Я бы не назвала их лицемерами, они действовали под влиянием минутного настроения, их увлекло движение...

Роман Поланский. Какое движение?

Катрин Денёв. У людей короткая память.

Роман Поланский. А при чем тут международный кинофестиваль, который пригласил людей из дальних стран, чтобы показать свои фильмы миру? Канн был их Меккой.

Катрин Денёв. Насколько я понимаю, это был протест против организаций и компаний, устраивавших балы и вечеринки.

Роман Поланский. И что теперь, Олимпийские игры отменять?

Катрин Денёв. Есть такие разговоры.

Роман Поланский. Значит, ты считаешь, что тогда в Канне заправляли идеалисты?

Катрин Денёв. По крайней мере, некоторые из них.

Роман Поланский. А я склонен думать, что это были люди, которым не представилась возможность показать свое кино.

Катрин Денёв. Ну, и чем же все кончилось?

Роман Поланский. Неразберихой. Когда началась вся эта заваруха, персонал в отеле стал меня игнорировать, как и других гостей. Это было противно. В конкурсе должны были показывать «Шипучку с мятой» Карлоса Сауры с Джеральдин Чаплин, они оба отказались дать картину. Вцепились в занавес, чтобы не дать ему подняться, он все равно взлетел, они вместе с ним, как гимнасты в цирке. Люди залезли на сцену, началась потасовка. Нечто подобное я пережил в Польше, так что у меня была своя точка зрения. Надо быть очень осторожным с тем возбужденным состоянием, которое заставляет тебя почувствовать себя революционером. Самое забавное, что когда фестиваль отменили, невозможно было оттуда уехать из-за забастовок — ни поездов, ни самолетов, ни горючего не было. Сэм Шпигель, американский продюсер, отплыл на грузовом судне, с ним вместе много народу, в том числе евреев, они назвали это «вторым Исходом». Жерар Брак отправился в Рим на пароме и весь

путь продрожал за свою жизнь. На море штормило, целые сутки он страдал от морской болезни.

Катрин Денёв. А ты? Как тебе удалось выбраться?

Роман Поланский. Я первый раз был в Канне, бедный студент, у меня даже на такси до аэропорта денег не было. Один седобородый джентльмен с юной дамой предложил мне сесть в его машину. По дороге мы представились друг другу, это оказался Абель Ганс, с ним была Нелли Каплан. В аэропорту у меня стояла машина, и в баке достаточно бензина, чтобы доехать до итальянской границы, а паспорт был польский, и один из моих английских друзей соврал пограничнику, что я, мол, забыл свой американский паспорт в гостинице. Американские номера на моей «Феррари» меня спасли! Из Рима я вылетел в Штаты.

Катрин Денёв. Даже тогда слово «американец» действовало безотказно. Никто не встанет на пути американца.

Роман Поланский. А ты? Где ты была в мае 1968-го?

Катрин Денёв. Я была в Париже, снималась у Алена Кавалье в «Сердцебиении» с Мишелем Пикколи. Когда съемки приостановили, мы не знали, что и думать. Оператор Пьер Лом и большинство людей из техперсонала были леваками, так что о возобновлении работы нечего было и мечтать. К тому же Кавалье захотел снимать события на бульваре Сен-Мишель. Я была в растерянности. Помню, взяла у мамы велосипед, чтобы добраться к себе домой на Трокадеро. Люди, пережившие войну, засыпали сахар в ванны, заливали туда масло. Я в конце концов уехала с сыном за город. Мне было страшно. Говорили, что кино во Франции начнут снимать нескоро, мне советовали уехать в Штаты. И в конце года я улетела в Лос-Анджелес сниматься в «Апрельских безумствах», потому что будущее французского кино представлялось мне весьма туманным.

Записали Флоранс Бен Садун и Стефани Лямом

Moving Pictures, May 2008, Special issue

Перевод с английского Нины Цыркун

ЛЮК ДАРДЕННН

Обратная сторона образов

Жан-Пьер Дарденн и Люк Дарденн

02.12.1991

До последнего сопротивляться судьбе, уготованной произведению искусства, сопротивляться той скрытой мощи, которая связывает, запирает, замуровывает, душит, мумифицирует. Сопротивление судьбе — признак подлинного шедевра.

03.12.1991

Надо рисовать щеткой, а не кистью. Объект изображения имеет грубую, неровную поверхность. В работе со звуком тоже никакой деликатности.

09.12.1991

Я задыхаюсь в потоке образов и музыки кино, которое не способно дать волю фантазии, не остановив при этом пульсацию и дыхание реальности. Какие-то призраки, а не метафоры. Движение запрещено, сужение, проход закрыт. На помощь! Протестую против этих замкнутых в себе образов и музыки, которые что-то настолько распирает изнутри, что они вот-вот лопнут, но так и не лопаются; против этих переполненных и изолированных образов; испытываю неудержимую потребность в образах и звуках, которые живут, кричат, топают ногами и хлопают руками так, что пузырь наконец прорывается. Отверстие. Кадр.

19.12.1991

Есть ли все еще необходимость шокировать, нарушать правила? Важно суметь воспроизвести в фильме человеческий опыт. И это шок, принимая во внимание отсутствие подобного опыта в нашем настоящем.

Фрагменты. Публикуется по: Luc D a r d e n n e. Au dos de nos images. 1991—2005.
© Edition du Seuil, 2005 et 2008.

26.12.1991

«Не вижу разницы, — писал Пауль Целан Гансу Бендеру, — между рукопожатием и стихотворением». Именно этой цитатой Левинас начинает свое сочинение о Пауле Целане.

Как бы мне хотелось, чтобы мы тоже смогли сделать такой фильм-рукопожатие.

29.12.1991

Что делать? Стоит ли сохранять желание снимать? Делать фильмы? Зачем! Плохой фильм, который мы недавно сделали, должен был бы навсегда вылечить нас от этой иллюзии, от этих стремлений. Способна ли наша страна, ее история, порождать режиссеров, подобных нам, кино, подобное тому, что мы хотим делать? Так или иначе, все и так уже сделано, и притом лучше, чем мы когда-либо сможем сделать. Они правы, эти старые и новые режиссеры, когда провозглашают смерть кино и обсуждают его погребение. Они правы. Так что же! Как раз этой своей правотой они и провоцируют нас — меня и моего брата — возразить им, поверить, что мы еще можем снимать, придумывать, делать что-то новое. *Camera obscura* — не погребальный зал, где проходит бдение над телом усопшего. Нечто, утраченное навсегда! Нечто, чего мы уже никогда не найдем! Плевать! Не поддаваться их меланхолии! Сплюнем черную желчь! Пусть мертвые хоронят мертвых! Жить! Да здравствует кино, которое грядет! И нам надо быть на высоте.

Будем жить в такой маленькой стране, как наша. Не станем вращаться в кинематографических кругах. Создадим себе необходимую изоляцию.

03.01.1992

Даже не думать о том, чтобы понравиться или не понравиться зрителю. Достаточно одного взгляда в пропасть этих адских домыслов, чтобы они поглотили вас навсегда. Бежать от всех зеркал, которые вам услужливо протягивают, создать темноту, пустоту, чтобы приблизиться к первозданному движению — движению чувств, которые жаждут выражения, движению формы, которая ищет кадр. Когда мы почувствуем, что это движение овладевает нами, когда ощутим его как нечто такое, что нами руководит, что нас сковывает и одновременно освобождает, помогает раскрыться, — вот тогда это станет показателем присутствия другого, кого-то, кого мы встретили в самом сердце нашего одиночества. Произведение искусства, которое рождается из этого движения, — это обращение к *другому*. Будет ли зритель готов воспринять это обращение и отозваться на него? Это не должно нас волновать.

19.01.1992

Выйти. Просто выйти. Столкнуться с чем-то или кем-то, с каким-то материалом, поверхностью, незнакомым телом — не важно с чем, но выйти за пределы себя, попасть под воздействие, под удар. Я не могу больше находиться внутри.

Йохан ван дер Кейкен прав, говоря, что кино — это не язык, а состояние. Вот бы перенести в наши фильмы (если мы еще будем их делать) грубое, шероховатое, непредсказуемое, напряженное (эффективная экономика) состояние подлинной реальности.

Утверждение, будто произведение искусства показывает нечто ужасное, поскольку ужасна сама действительность, — всего лишь диалектический софизм.

21.01.1992

Нужно все начать с нуля, и пусть мы знаем, что это невозможно. Потребность начинать, не повторяться. Нужно ощущение необходимости, понуждающей нас высказаться именно так, причиной не должно быть то, что мы это уже когда-то видели или же, напротив, никогда не видели. Погрузиться

в свое одиночество и оставаться там, сколько потребуется. Сколько потребуется для того, чтобы освободиться от всех соблазнов воспользоваться готовыми методами, эффектами и испытать живьем то, что мы намерены сказать или не сказать.

23.01.1992

Будем делать то, что мы умеем делать. Ни больше. Ни меньше.

26.01.1992

Когда вы больше не знаете, где вы, когда вы заблудились, вы вспоминаете того, кто впервые показал вам эту дорогу. В искусстве, в кино это был Гатти. Он вывел нас из оцепенения, погрузил в нечто фантастическое — искать признаки человека, его неистребимой надежды. Он научил нас изобретать, основываясь на нашей правде, какими бы бедными ни были средства в нашем распоряжении, он научил нас строгости, научил демистифицировать технику. Сегодня мы вспомнили историю, которую он рассказывал нам о съемках «Загона»[1]. Первый день съемок. Он не знал, что для того чтобы увидеть кадр в камере, нужно приложить глаз к окуляру и довольно сильно надавить, чтобы открылся обтюратор. Всякий раз, как главный оператор предлагал ему взглянуть, он прикладывал глаз к окуляру и ничего не видел. Через некоторое время он поднимал голову и говорил: «Можно снимать».

15.05.1992

«Если бы ты меня любил(а), ты бы меня изменил(а)». Это реплика зрителя, обращенная к фильму, который его не полюбил. Полюбить зрителя настолько, чтобы вызвать в нем желание открыться навстречу фильму.

Макс Пикар пишет в «Разрушенных городах в неизменяемом мире»: «Любовь порождает присутствие, время; во времени, порожденном любовью, событие длится, оно не ускользает, оно остается». Фильм порождает время для зрителя, который не является простым проводником для аудиовизуального продукта, стремящегося воспользоваться им, воспользоваться всем тем, что есть в нем поддающегося управлению. Можно сказать, что эта любовь фильма к зрителю невозможна, поскольку зритель социально и культурно настроен на то, чтобы не воспринимать это обращение. Но нужно, чтобы кто-нибудь начал. Наша задача начать, даже если неудача намного вероятнее успеха.

25.06.1992

Долго говорили с Жан-Пьером о том, как мы будем снимать дальше после неудавшейся картины «Я думаю о вас»[2]. Ясно одно: маленький бюджет и простота во всем (сюжет, декорации, костюмы, освещение, съемочная группа, актеры). Собрать свою собственную группу, найти актеров, которые действительно хотят работать с нами, которые не станут нам мешать своим профессионализмом, найти непрофессионалов, которые не будут против нашей воли подталкивать нас к тому, что уже и так давным-давно известно. Противиться преобладающей аффектации, манерности; мыслить в терминах бедности, простоты, наготы.

Остаться нагим, без всякого дискурса, забыть о рассуждениях по поводу того, что есть кино, и что не есть кино, и каким оно должно быть, и так далее. Не стремиться делать кино и избегать всего, что будет подталкивать нас к кинематографической среде.

18.07.1992

Эммануэль в Венеции на презентации «Я думаю о вас» в рамках «Недели

---

[1] «Загон» (1961), режиссер Арман Гатти. — *Здесь и далее прим. ред.*

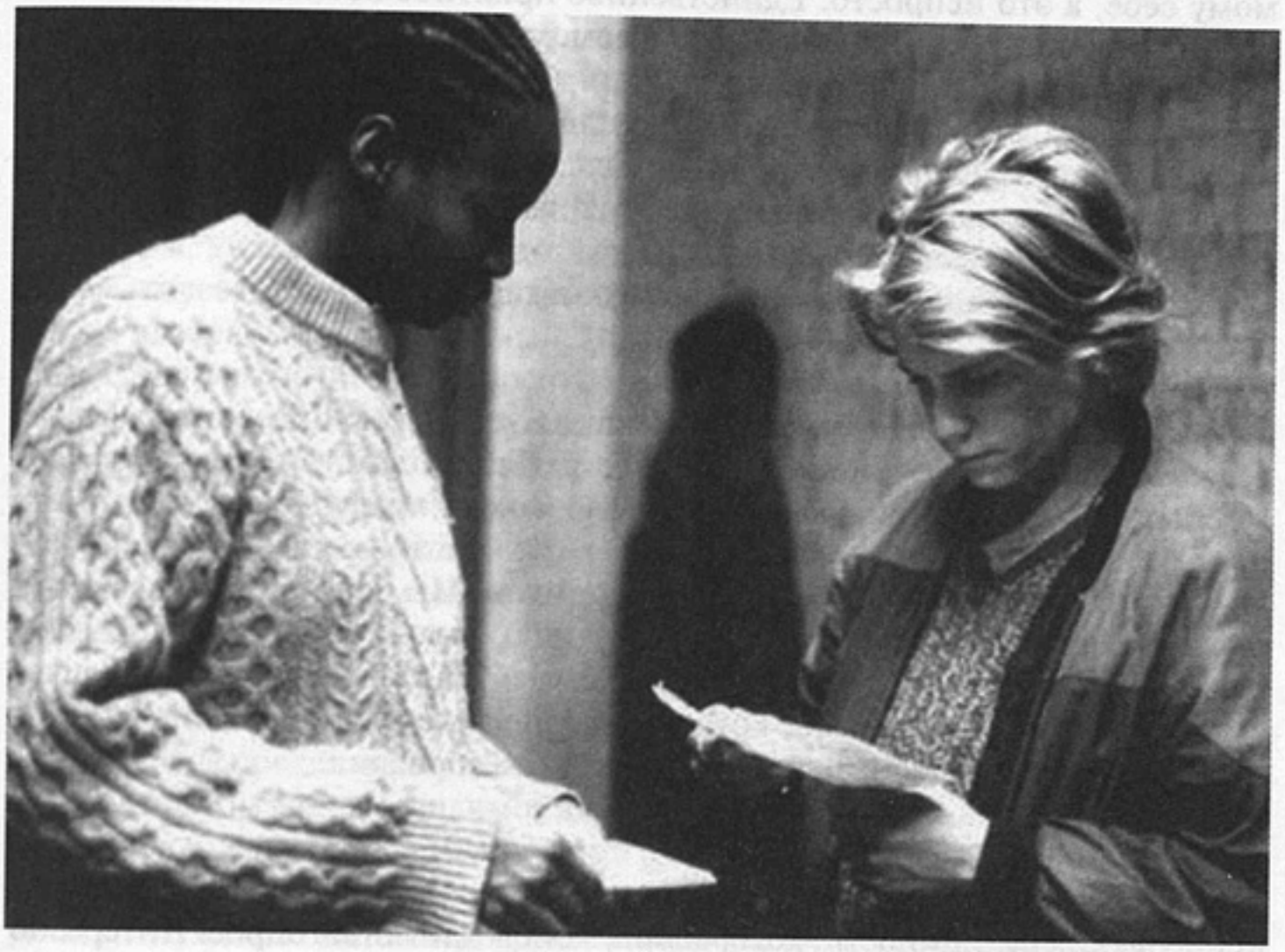
[2] «Я думаю о вас» (1992), режиссеры Жан-Пьер Дарденн, Люк Дарденн.

критики». Реакция наверняка будет негативной. Зачем только мы сделали этот фильм?

04.09.1992

Пересмотрел «Человека, который пристрелил Либерти Вэланса»[3].

Прочитал поэму Анри Мишо под названием «Избранные руки». Если бы слово «медитация» было синонимом слова «видение», я бы хотел, чтобы кино было как раз таким. Не все кино, но хотя бы один фильм на тысячу.



«Обещание»

Чтобы выйти из кинозала умиротворенным, исцеленным... с чувством того, что ты человек среди других людей. А потом бы осталась память об этом моменте, как о счастливом мгновении.

06.09.1992

Ощущение такое, будто множество фильмов представляют собой лишь некую зафиксированную в виде изображений и музыки драматургическую конструкцию все более и более тривиальную, пошло очевидную, без недомолвок, за исключением тех, что были четко просчитаны автором-конструктором с целью поддержать интерес потребителя. Ни одной настоящей тени, никакой тайны, никакой фактуры, никаких противоречий, никаких вопросов, остающихся без ответов и особенно того, который двигает вперед все произведение искусства, является ядром всякого художественного выражения: что же противодействует, противится, мешает этому выражению?

08.11.1992

Человеческий взгляд, в котором можно одновременно прочитать желание смерти и ее отрицание — это как раз то, что призвано запечатлеть кино. Обратить внимание: этическая сторона образа в единстве и противоречии со стороной эстетической.

Эммануэль Левинас писал, что «этическая сторона — это оптическая сторона». Оптика лица, взаимоотношений взглядов, которые изображение не поз-

[3] «Человек, который пристрелил Либерти Вэланса» (1962), режиссер Джон Форд.

воляют идеализировать, сводя их к пластике. Человеческое лицо как первое слово, как первое обращение.

01.12.1992

Мы медленно отходим от неудачного предприятия под названием «Я думаю о вас». С самого начала там было много недопонимания. Мы сами не знали, чего хотели, но заставили себя верить, будто знаем. Не хочу больше пережить нечто подобное. Надо уметь говорить «нет» не только другим, но и самому себе, а это непросто. Единственное приятное воспоминание — это работа над сценарием с Жаном Грюо в номере отеля Le Chariot d'or на улице Тюрбиго. Мы много смеялись, много пили, болтали глупости. Он научил нас извлекать вымышленный персонаж из реальности и презирать выспренность. Надо сохранять беспристрастность взгляда, как в «Лице со шрамом»[4].

Мы работаем над новым сценарием. Ищем название, чтобы определить рамки, ограничить, прояснить нашу тему.

Посмотрел «Убийство китайского букмекера»[5].

02.12.1992

Вел семинар по сценарному искусству в Свободном университете Брюсселя. Не знаю даже, зачем я взял на себя эти обязанности три года назад. Может быть, из-за желания преподавать. А по какому праву? Я еще не написал ничего ценного. Чувствую себя самозванцем. До чего же их много в нашей стране. К тому же, когда я пишу сценарий, я не один. Мы подолгу разговариваем с братом, чтобы нащупать нужную ситуацию, героя, общий ход событий. Постараться не сковывать воображение студентов готовыми драматургическими рецептами-моделями, которые предположительно должны способствовать разрешению так называемого кризиса сценария.

06.12.1992

Работаю над сценарием. Условное название «Отдушина». Мне не хватает ощущения подлинности, которое мне мог бы дать лишь опрос. Интересно было бы показать реальные сети, использовавшиеся нелегалами. Нельзя их выдумывать, потому что в этом случае неминуемо получатся клише. Придумать взаимоотношения между персонажами, которые стали бы функцией от действительности. Придется довести до предела наш отказ от эстетизации. Не приглашать известных актеров — хороший способ избежать презрения зрителя. Он не должен ощущать посредничество декораций, актеров, освещения и т.д. Необходимо, чтобы все эти элементы определялись единым чувством, единым ощущением непреукрашенной грубой жизни, которая в данном случае разворачивается перед камерой, но могла бы разворачиваться и вне ее присутствия. Камера стремится следовать за событиями, не ждет, не знает заранее.

26.12.1992

Название нового сценария не «Отдушина», а «Обещание».

03.03.1993

«О чем невозможно говорить, следует молчать», — говорил Витгенштейн. То же относится и к написанию диалогов. Не заставлять персонажей произносить те реплики, которые они произнести не могут. Они не могут выйти за рамки своей ситуации ради того, чтобы произнести эту реплику. Они находятся внутри. Наша задача предоставить им высказывания, в которых можно будет услышать тишину слов, которые они не могут произнести.

---

[4] «Лицо со шрамом» (1983), режиссер Брайан Де Пальма, в главной роли Аль Пачино.

[5] «Убийство китайского букмекера» (1976), режиссер Джон Кассаветес.

04.03.1993

Я закончил первый вариант «Обещания». Читали с Жан-Пьером. Первая половина и некоторые сцены из второй получились хорошо. Во второй половине я потерял ритм и четкость характеристик персонажей. Осторожно, нельзя сострадать персонажам. Надо найти диалоги, создающие напряжение. Нащупать уплотнение вокруг ядра, вокруг сцены, наличие которой в фильме становится все более и более неизбежным. Идти до конца. Это самое сложное. Стоит вспомнить «Слово»[6].

27.04.1993

В книге о Жане Ренуаре Андре Базен писал: «Ренуар понял истинную природу экрана, которая состоит не в том, чтобы ограничивать изображение, а в том, чтобы скрывать все его окружающее. [...] На место привычной образной структуры кино, описывающего реальную и театрализованную жизнь, структуры, унаследованной из живописи и театра, на место пластического и драматического единства «плана» Ренуар поставил взгляд камеры одновременно идеальный и конкретный. Вслед за ней экран не стремится придать смысл реальности, он преподносит ее нам как решетку, наложенную на зашифрованный документ». Попробую продолжить в том же направлении. Не строить кадр таким образом, чтобы скрывать то, что находится вокруг изображения. Скрывать, напротив, само изображение вплоть до утери кадра в материале. Пусть изображение станет материалом для поиска кадра. Сделать так, чтобы решетку уже нельзя было передвигать, чтобы она стала шифром документа.

29.04.1993

Где-то за пределами приемов для создания саспенса нужно найти напряжение в чистом виде. Невидимое ядро что-то испускает, и никто не знает, что получится в результате этой эманации и когда это получится. В сущности, мы больше не ждем чего-то конкретного, в нас пробуждается желание увидеть, узнать, что же находится за дверью. Вот мы уже внутри, за дверью, в ядре. Мы воспринимаем малейшие движения нити, связывающей слова, жесты, взгляды. Мы чувствуем, как нить скользит по горлу, обвивается вокруг шеи, ослабляется, затягивается. Мы не освободимся вплоть до самой развязки, когда нить разорвется и оставит след на нашем теле. Ах, эти милые шрамы!

12.06.1993

Встреча с дистрибьютором, который вернулся из Каира. Его потряс фанатизм движения фундаменталистов и апатия интеллигенции. Мне тоже страшно. Речи арабских интеллектуалов слишком расплывчаты. Они слишком часто говорят о своих унижениях, слишком легко объясняют сегодняшнюю ситуацию вечной проблемой вчерашней колонизации и презрительного отношения Запада. Если они и дальше будут обвинять Запад в своем сегодняшнем положении, они лишь укрепят ненависть к нам и не подготовят свою страну к демократии.

30.06.1993

Мой брат. Я бы не смог сделать этот фильм без него, а он — без меня. Взаимозависимость, которая не приводит к враждебности. Конечно же, он смог бы сделать этот фильм без меня и, наверное, я без него, но мы оба знаем, что это был бы уже не тот фильм, который мы сделаем вместе, а потом мы всегда бы об этом жалели. Если я пишу эти заметки от первого лица единственного числа, я знаю, что в действительности они написаны от первого лица множественного числа. Его вопросы — это мои вопросы. Иногда именно они

[6] «Слово» (1955), режиссер Карл Теодор Дрейер.

побуждают меня вести этот дневник, будто я некое записывающее устройство для наших размышлений, общих мыслей.

То же самое относится и к сценарию. Я держу перо, но пишем мы в две руки. Это трудно объяснить, тем более что сильное и часто тягостное ощущение одиночества во время работы бывает у каждого из нас.

01.07.1993

Надо делать фильмы. Хватит читать литературу о фильмах. Надо учиться на практике. Опасность для самоучки: увлечься и погрязнуть в изучении того, что нужно делать. Однако.

Демонстрация в Дюнкерке картины «Я думаю о вас». Прогулка Фабриса с сыном по промышленным руинам и кладбищу могильных памятников из стали, где покоится его отец, — это отступление, которое, возможно, кое-что говорит о нынешних пролетариях: человек показывает сыну руины, где бродит призрак его отца.

22.08.1993

Вчера вечером закончил вторую версию «Обещания». Уже испытываю желание сжечь сценарий в огне фильма. Надеюсь, Жан-Пьер добавит новые черты к образу отца, который пока еще остается слишком абстрактным. Вот в чем я уверен: этот сценарий предполагает стиль съемки, соответствующий нашим намерениям (маленький бюджет, близкая нам съемочная группа, напряженная работа с неизвестными актерами) и наличие большого количества потенциально документальных кадров. Нашей камере предстоит их «открыть». Мне кажется, определенная скудость материального существования вызывает к жизни духовное смятение. Подумать о декорациях как о пустыне.

09.09.1993

«Мы стоим на последнем рубеже столетий!.. Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость. Мы будем восхвалять войну — единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть, и презрение к женщине» (Маринетти. «Манифест футуризма». 1909).

«Если сегодня история развивается столь стремительно, возможно, это происходит потому, что человек лишен присутствия [...]. Только если человек пожертвует собой, событие зафиксируется. Событие существует лишь благодаря такому самопожертвованию. «Любовь порождает присутствие, время; во времени, порожденном любовью, событие длится, оно не ускользает, оно остается» (Макс Пикард. «Разрушенные города в неизменяемом мире». 1949).

11.09.1993

Ходил вместе с Кевином смотреть «Каникулы господина Юло»[7]. Какое огромное удовольствие! Мы оба смеялись и часто в одних и тех же местах. Ребенок в автобусе, морда лисицы и шпора сапога кавалериста, полковник на джипе, который будто собирается на войну, теннисная партия, лодка, складывающаяся в подобие акульей пасти, автомобильная камера, выполняющая роль похоронного венка и сдувающаяся на могиле, звук автомобиля... В этом заключается одно из свойств настоящего произведения искусства — оно делает возможной встречу разных поколений, оттягивает момент надвигающегося убийства.

[7] «Каникулы господина Юло» (1953), режиссер Жак Тати.

14.09.1993

Кино без стиля. Всякий стиль — это карикатура, копия самого себя, судьба, мумифицирование, победа некрофила, который живет в нас и всегда готов заморозить все, что движется и не находит своей формы, своего изображения. Убийство совершается. Появляется форма. От этого не ускользнуть. И все же что-то должно ускользнуть.

20.09.1993

Смотрел «Мистер Смит едет в Вашингтон»[8]. Мне нравится такая нервозность. Ничего не затянуто, авторы знают, когда остановиться.

Жан-Пьер Дарденн и Люк Дарденн

23.09.1993

Посмотрел «Три цвета. Синий» Кесьлёвского. Не смог откликнуться на то, что он хотел показать. Слишком много рецептов, приемов. Не нахожу остроты и свободы «Декалога». Что происходит? Почему такой опытный режиссер, такой немногословный и сдержанный, впадает в эстетизм велеречивости? Будто сила его искусства заключалась в том, что он снимал тела, лица, голоса, взгляды, пейзажи, дома, шумы, цвета, язык, свет своей страны. Режиссеру трудно эмигрировать.

29.09.1993

Смотрел «Каменный дождь» Лоуча. Чудесная сказка. То же движение, что у Брехта, но при этом «узкая» точка зрения персонажа не является всего лишь предлогом для раскрытия того, что есть на самом деле. Мы остаемся с ним до самого конца. Поразительна сцена, в которой священник бросает блокнот в огонь.

17.10.1993

В конце «Болезни цивилизации» Фрейд писал: «Современные люди настолько овладели искусством управления силами природы, что с их помощью теперь с легкостью могут осуществить полное взаимное уничтожение. Мы это прекрасно знаем и сегодня этим объясняется значительная доля беспокойства, несчастья, тревоги». Фрейд написал это в 1929 году, но, мо-

[8] «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939), режиссер Фрэнк Капра.

жет быть, этот страх, это несчастье, это беспокойство, которые выплеснулись в конце XIX века в Европе, определили появление психоанализа как новой формы познания, способной объяснить этот всплеск агрессивности и саморазрушения.

Кинематограф, который родился в то же время и в той же Европе, возможно, тоже является попыткой помочь человеческому существу найти дорогу в лабиринте своих разрушительных импульсов. Может быть, на этом пути «вечный Эрос» сможет «попытаться упрочить свои позиции в борьбе, которую он ведет против своего не менее бессмертного противника». Союз кинематографа и Эроса, нашедший свое выражение во взоре камеры, способном благодаря механической объективности записи регистрировать отдельные движения жизни, движения минимальные и уникальные, из которых соткано живое время, те самые движения, которые представляют собой попытку пробудить в нас, в нашей культуре удивление, эмоции, своеобразные внутренние устремления, способные на миг лишить силы деструктивные импульсы и позволить нам воспринимать тишину, где рождаются вибрации жизни. С другой стороны, известно: кинематограф наглядно продемонстрировал, что способен на противоположное.

24.10.1993

Э д г а р. Мир! Мир! Мир!
Не будь твоя изменчивость ужасна
Со смертью б мы боролись
(Шекспир. «Король Лир», действие 4, сцена 1).

24.11.1993

«Сила — это то, что превращает в вещь все, что подвергается ее воздействию. Когда она действует во всю мощь, она превращает человека в вещь в самом прямом смысле, поскольку превращает его в труп» (Симона Вайль. «Илиада», или Поэма о силе»).

«Подобно газу душа стремится заполнить все предоставленное ей пространство. Существование газа, который бы сжимался и оставлял пустоту, противоречило бы закону энтропии. Тусидид: «Каждый использует всю имеющуюся в его распоряжении мощь». Каждый занимает столько места, сколько способен. Остановиться, сдержаться, значит, создать в себе пустоту» (Симона Вайль. «Тетради»).

Изображение, которое останавливалось бы, притормаживало, создавало бы пустоту внутри себя... Возможно ли такое? Не принадлежит ли изображение, включая кинематографическое изображение, к сфере силы? Можем ли мы передать изображение, которое было бы как лицо другого, столь же ранимое и выразительное под внешней формой? И если такое изображение возможно, оставит ли оно глубокий след в душе зрителя?

01.12.1993

Будем снимать кино вместе? Вместе с братом придумаем фильм? Как это понимать? Без сомнения, я еще слишком молод, чтобы понять. Возможно, в тот день, когда мы сделаем такой фильм на два голоса о нашем детстве, мы лучше поймем, что нас связывает. Мне бы хотелось, чтобы этот фильм начинался с черного экрана, который бы вдруг светлел, показывая комнату с двумя одинаковыми кроватями, в которых лежат два мальчика в пижамах. Между кроватями — выключатель. Не успели мы разглядеть комнату, как один из мальчиков нажимает на выключатель: *чернота*. Другой снова жмет на выключатель: *свет*... Голос за кадром (на два голоса), который комментирует это зажигание-гашение: «Каждый вечер мы спорили. Как-то вечером наш спор был настолько ожесточенным, что мы гасили и зажигали свет двадцать четыре раза в секунду».

Эта первая сцена могла бы завершаться, а точнее, прерываться появлением в комнате отца с криком: «Потушите свет!»

Руки обоих мальчиков одновременно бьют по выключателю, чтобы погасить свет. В темноте они продолжают спор шепотом. Отец громко кричит за кадром из коридора: «Тихо!» После нескольких секунд полной тишины слышно, как один из мальчиков шепчет: «Мотор!» Голос другого: «Снимаем». Потом оба вместе: «Действие». Затемнение наплывом, и затем под вальс появляется пара прекрасных очаровательных танцующих женщин... За кадром голос одного из мальчиков: «Мама...» Голос за кадром другого: «Тетя Ненан». Потом две девочки, наша сестра Мари-Клер и наша сестра Бернадет, потом папа встает между двумя женщинами и танцует с мамой... потом близорукий Ричард приглашает Ненан... потом Виктор и Виктория... потом Жорж и Мария, потом Жорж и Леа... потом Густав и Октавия... потом Луиз и Жюльетт... потом Филип и Жанин... потом мсье и мадам Левье... мадам и месье Маэс... мадам Шиша и кюре... Рика и ее чернокожий ребенок... Марсель и Жон и Жоржетт... Юная Лефло и Робер... Камера задерживается на маме и папе, потом видно только маму, а за кадром голоса двух мальчиков: «Радуйся, Мария, благодати полная!.. Благословенна Ты между женами...» Потом обеспокоенное лицо папы, который будто бы слышит голос: «Отче наш, иже еси на небеси, да святится имя Твое, да приидет царствие Твое, да будет воля Твоя...» Голоса двух мальчиков тонут в звуках музыки... Мы еще немного задерживаемся на лице матери, влюбленно глядящей на папу, которого нет в кадре: «...и не введи нас во искушение, но избави нас от лукаваго». Появляется заглавие фильма «Патер ностер».

27.12.1993

Игорь, мальчик из сценария, который мы заканчиваем, не знает, почему он делает то, что он делает, и он найдет то, о чем не догадывается.

10.01.1994

Кино показывает то, что движется навстречу, приближается. Все началось с паровоза, потом появились тела, глаза, рты. Театр изрекает слова, держит дистанцию. Кино видит, как пар изо рта осаждается на стекле, оно не слышит голоса с той стороны рампы. Язык движется, целует, лижет, но ничего не артикулирует. Глаза жаждут, ревнуют, желают, но не судят. Губы округляются, раздуваются, трепещут, но ничего не произносят.

Как представить Тиресия в кино? Этот старый, исполненный злобы слепец, будучи лишен возможности лицезреть тело Иокасты, не может понять силу желания Эдипа. Тиресий, который все время говорит и своими речами мешает желанию возникнуть вновь, приведет Иокасту к самоубийству, а Эдипа заставит подражать своей слепоте. Такой персонаж, такие речи не могли бы родиться в кино. Это Иокаста, это ее чувственное тело всегда приближается к телу зрителя, который ослабляет оборону и ничего не хочет знать. Если слишком стремиться к пониманию, можно испортить себе глаза подобно этому театральному персонажу. А вот незнание, глубокое неведение приветствуется кинематографом, им кино говорит «да». Может быть, когда я прихожу в темный зал, эхо этого «да» преследует меня, сжимает меня в своих объятиях вплоть до появления первого изображения на экране. Наконец-то один, наконец-то забыт, брошен, свободен от Тиресия со всеми его знаниями.

12.01.1994

Без сомнения, театр Тиресия всегда будет испытывать ностальгию по кинематографу Иокасты, но кино навсегда сохранит дочернее восхищение театром, словом слепца, без которого кинематографические изображения оставались бы лишь призраками, неспособными ничего выразить, обратиться к другому, быть искусством.

14.01.1994

Пересмотрел наш документальный фильм «Когда корабль Леона М. впервые спускался по реке Маас». Помню, мы монтировали, писали закадровый

текст и микшировали в страшной спешке. Каждый вечер нам звонил Жан-Поль Трефуа, чтобы узнать, готова ли копия к назначенному времени выхода в эфир. Мы говорили «да», но это было далеко от истины. В последнюю неделю, когда мы отсняли новые интервью, мы работали день и ночь и горстями глотали таблетки. Действие этих лекарств заметно в звучании голоса и лиричности текста.

Я храню замечательные воспоминания об этой неделе без сна в доме на улице Валлон. Жан-Пьер работает над изображением, Люк — над звуком. Прекрасная команда! Мы потеряли это ощущение, но мы его снова найдем.

19.01.1994

Я написал (почти закончил) третий вариант «Обещания». Много сложностей с образом женщины, которая не должна казаться жертвой.

Писать сценарий непросто. Ничто не дается легко. Под вечный аккомпанемент жалоб и стонов. К счастью, нас двое.

22.01.1994

«Тонкость в искусстве поэта состоит в том, что он не позволяет героям подробно, во всеуслышание выражать тайные мотивы своих действий. Этим он заставляет нас задумываться, мобилизует нашу психическую деятельность, направляет ее в сторону от критической мысли и побуждает нас идентифицировать себя с героем. С другой стороны, дрянной автор сознательно выразит все, что хочет сказать, и останется лицом к лицу с нашей логикой, которая, будучи холодной и свободной в своих построениях, делает невозможной углубление иллюзии» (Фрейд. «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики»).

08.02.1994

В работе «Другой у Пруста» Эммануэль Левинас пишет: «...Структура внешней формы, которая является одновременно тем, что она есть, и бесконечностью того, что она исключает». Как бы люди на протяжении истории ни пытались назвать это исключение, оно есть неотъемлемая часть человека, которую беспрестанно воспроизводит искусство.

05.03.1994

Согласие в отношении господствующей нынче этики жалости питается эстетикой страдающего, изуродованного, искалеченного биологического тела, которое беспрерывно фигурирует в средствах массовой информации, особенно на телевидении. Вместо того чтобы сосредоточивать внимание на горах трупов, страдающих биологических телах, телевизионщики лучше бы исследовали мотивы и причины этих смертей и страданий, взглянули бы на реальность с точки зрения зла, с которым надо бороться, а не зла, по поводу которого надо сокрушаться. В понимании массмедиа, снимать тело голодающего — значит снимать немое тело (фотография в этом преуспела, и это не случайно), снимать страдания живого объекта, не имеющего слов, чтобы поведать о своих мучениях, чтобы выразить свой протест против этих страданий, чтобы обвинить тех, кто в них виноват. Телекамеры не хотят, чтобы эти тела заговорили, чтобы они превратились в нечто иное, помимо биологического материала, предназначенного для жертвоприношения. Этот взгляд на жертву, абсолютизированный крупными планами, настолько этим подпитывается (и подпитывает нас), что порой ошибается по поводу товара, прельстившись на обманчивую жалостливость человеческого мяса, как было в случае резни в Тимишоаре (shoara, симптоматично-зловещее означающее для понятия, выражающего их презрение). Увлечение изображением страдающего биологического тела, эстетикой жертвы помешали видеть то, что на самом деле засняла камера: появившиеся из морга больницы трупы, снова зашитые после вскрытия, тела, свидетельствующие не о деле рук палачей, но, скорее, о борь-

бе медиков со смертью и страданием. Нужно снимать человека, а не жертву, человека, чье значение не сводится к функции живого воплощения страдания, человека, который бы не позволял себя жалеть, съемки такого существа стали бы актом кинематографического протеста против презрения к человеку, заложенного в болезненной жалости изображений, выполненных в эстетике жертвенности.

16.03.1994

Я хотел добиться легкого «оптимизма» в сценарии. Не примирять непримиримое, но бороться против потери веры в человека, против этой лжеблагостной идеи, согласно которой все усилия и все действия человека бесполезны. Без действий, без драмы человек исчезнет. В драме «человек бесконечно проходит мимо других людей». В этом смысл борьбы Иакова и ангела.

17.05.1994

Обед с Дирком в La taverne du Passage. Мы долго беседовали. Снимать нужно будет с маленьким бюджетом, с людьми, которые нам близки, с друзьями. Как сказал Жан-Пьер: «В этом, без сомнения, наша правда». Эти экономические ограничения, возможно, станут для нас поводом вновь обрести напористость, связь с реальностью, которые несовместимы со все более и более удушающим профессионализмом кинематографического производства.

22.05.1994

Закончил переписывать одну из сцен. Если бы я написал ее не сегодня вечером, а завтра утром, она, возможно, стала бы другой. Но я написал ее сегодня вечером. Дело в неповторимости человеческого времени. Это относится и к моей жизни, и к жизни любого человека. Жизнь человека такова, как она есть, и ее нельзя сравнивать с другой, хотя и та, другая, тоже могла бы быть его жизнью. Я, конечно, мог бы сравнить сцену, написанную сегодня вечером, с той, которую бы написал завтра утром, но это сравнение было бы неправомерным хотя бы уже потому, что я уже написал вечерний вариант, а когда стал бы писать утренний, мне пришлось бы сделать вид, что вечернего варианта не существует.

Все мы существа уникальные. И это поразительно. От своей исключительности никуда не деться, и это есть признак существования, реальности этого существования. Кино тоже фиксирует уникальность жеста, движения тела, голоса, тишины, поступка... Очевидно, что существует связь между телом и уникальностью.

27.05.1994

«...Жалкая комбинация и взаимосвязь нитки и иголки...» — писал Анри Мишо.

Вот к этим-то безжизненным материалам вновь обращается сегодняшнее кино, чтобы разрешить так называемый сценарный кризис. С этой точки зрения кино — замшелое искусство.

Танец представляется чем-то намного более подходящим для непосредственного разговора о том, что происходит здесь и сейчас. Его образность живее и свободнее, она более непредсказуема и дика, менее строга, романтична, менее склонна пробуждать насилие, источаемое нашим телом, нашим обществом. Танец хватает беспорядки поперек туловища, бросается в вихрь хаотичных движений, не задумываясь о будущем, не заботясь о презренных гарантиях.

31.05.1994

Утро. Девять тридцать. Моя улица. Конфискация имущества. На грузовик грузят диван и два потертых бархатных кресла, лесенку из легкого дерева, нагреватель, к которому все еще прикреплен красный газовый шланг, маленький покрытый лаком комод из прессованной древесины. Все, что может иметь хоть какую-то ценность. Крайняя степень насилия.

04.06.1994

Соотношение между насилием в кино и насилием в жизни. Какая связь? Кинематографическое насилие не есть отражение насилия в жизни, оно не переносит его на другую сцену, оно удовлетворяется тем, чтобы стать его двойником, питающимся реальным насилием. Звуковые дорожки, созданные сегодня при помощи специалистов по микшированию и звукам, — образец этого эффекта призрачной реальности, которая парализует и убивает всякую попытку репрезентации.

05.06.1994

Циничное сознание — это сознание, живущее рядом со своим несчастьем. Оно знает, что оно несчастно, оно знает, что его идеалы более возвышенны, чем окружающая действительность, которую они могли бы изменить, но оно соглашается быть отделенным от своих идеалов. Вот так! Такова жизнь! Под предлогом реализма это сознание довольствуется своим несчастьем, и, поскольку покорность не в состоянии полностью растворить ощущение несчастья, сознание становится надменным, злым, преисполняется презрения. Такое сознание встречается особенно часто в среде телевидения и печати, где рост числа аудитории и размеров сборов морально укрепляет выбор в пользу презрения.

07.06.1994

Только что посмотрел монтаж фильма «Бишорэ» Филиппа де Пьерпонта, снятого в Бурунди. Изображения и звуки зафиксировали жизнь уникальных людей, и именно такими они и предстают на экране. Никакой склонности к скрытой мизансцене с целью драматургической обработки реальности. Записать, а потом как можно лучше сохранить эту самую запись, пусть даже понимаешь, что в ней неминуемо присутствует точка зрения, структура и т.д. Не переношу документалистов, которые выдают за документ свои манипуляции.

Левинас писал в «Трудной свободе», что душа — это не возможность бессмертия (твоего), но невозможность убить (другого). Многие считают искусство проявлением нашей способности к бессмертию, вечного желания не исчезать, противостояния судьбе. А не могло бы оно быть разновидностью чего-то, что исключает возможность убийства? Могло бы оно открыться постигающей себя душе как невозможность причинить смерть другому? Посмотрите на экран, на картину, на сцену, на скульптуру, на страницу, послушайте песню, музыку и ощутите: не убий.

12.06.1994

О, пусть, когда настанет твой конец,
Звучат слова: «Был у меня отец!»
(Шекспир. Сонет 13).

24.06.1994

Чувство затхлости, загроможденности. Надо бы подмести, расчистить, найти более обнаженный язык, найти прозу более прозрачную, более острую, которая сможет снова давать имена, проводить различия, делать выбор, пресекать слухи, избегать махинаций. А их много, слишком много.

31.07.1994

«Я часто думал и часто говорил, что пока все разрешено, неожиданность невозможна. Хаос и прихоти надоедают, они энтропийны. От их однообразия быстро устаешь. Искусство как всякое проявление души изначально антиэнтропийно. Его эффективность базируется на переходе к уровню все более и более сложных взаимосвязей» (Вацлав Гавел. «Письма к Ольге». № 106).

10.08.1994

В нашем существовании есть что-то гнетущее, удушливое. Отсюда и необоримая потребность в открытом пространстве, в просторе. Стремление к свежему воздуху, которое читается в наших взглядах, словах, лицах, скованных телах. Потребность в том, чего не существует. У нашей эпохи серьезные проблемы с дыханием.

21.08.1994

Этой зимой мы не сможем снимать «Обещание». Проблемы с финансированием французской общины в Бельгии. Как же может наше правительство допускать, чтобы кинематографическое производство останавливалось на целый год? Это оскорбительно.

Пытаюсь работать над новым сценарием, но никак не могу начать. Собираюсь прочитать несколько пьес Бонда.

Я сознаю, что посмотрел слишком мало фильмов. Какое счастье, что есть Брюссельская синематека. Без нее я вообще бы ничего не видел, не получил бы доступа к пленкам Мурнау, Росселлини, Мидзогути.

29.08.1994

Сосредоточиваюсь на пустоте. В голове никаких мыслей по поводу будущего сценария. Смотрю фильмы Сатьяджита Рея.

Снова думаю о Книге Товита, о том, что Кьеркегор написал про Товия. Прочитал пьесу Клоделя «История Товия и Сары».

30.08.1994

Разочаровался в Клоделе. Читаю Мишо.

«Пленка жизни тонка, полковник. Как же она тонка. Все это знают. Но можно об этом забыть. Пленка жизни...»

«Человек идет на свое гумно идей. Эта идея его убьет. И пусть, нужно, чтобы она там была» (Анри Мишо. «Опыты, изгнание злых духов»).

01.09.1994

Продюсерам понравился сценарий «Обещания». Жан-Люк Ормьер назвал его потрясающим, но осторожничает из-за того, что мы пишем вдвоем. Ищем другого французского продюсера.

Название нового сценария «Розетта». Героиня (деятельница профсоюза?) противостоит окружающему ее унынию, страху. Так можно будет сегодня продолжить снимать политические фильмы. Не ленты о разочарованиях, но хронику борьбы мужчин и женщин, которые сопротивляются конкретным проявлениям несправедливостей, приносящих горе.

Имя Розетта предложила Эммануэль, потому что читала роман Розетты Лой.

Названием сценария, рассказывающего о семье или группе людей, вынужденной выбирать, кто из ее членов должен умереть, могло бы стать «Решение». Его я напишу после «Розетты» или одновременно с ней.

Страдал ли я уже по-настоящему?

15.10.1994

«Только рука, которая стирает, может написать что-то настоящее» (Мэтр Экар).

05.11.1994

Мы все еще работаем над сценарием «Обещания». Нужно довести до конца то, что мы в него заложили. До самого конца. Идти до конца — вот единственное правило.

06.11.1994

«Обещание», или как сын избежал убийства отца. Невидимое убийство так могущественно, так гнетуще, так совершенно. Как ускользнуть от того, кто вас

любит и кого вы любите? Кто вас вырвет из его объятий? Кто позволит сыну увидеть, понять, проделать дыру, оставить пустоту? Другой. И нужно, чтобы он пришел издалека, очень издалека.

16.11.1994

Пересмотрел фильм «Нанук с Севера»[9]. Эпизод строительства иглу, устройства ледяного окна. Если бы только наши фильмы были бы такими же иглу, как твоя, Нанук. Вот все, чего бы я хотел.

21.11.1994

Не выношу документальные фильмы, где в результате манипуляции мизансценой проводится драматургическая обработка документа, выдаваемого за зафиксированный при съемке. Между документалистом и зрителем существует негласное соглашение, что камера фиксирует реальность, которая, возможно, была воссоздана, но не подвергалась тайным манипуляциям с целью дополнительной драматизации. Авторы таких документальных фильмов знают, что именно благодаря такой договоренности зритель верит в правдивость показываемого изображения, но они также знают, что драматизация создает большую видимость правдивости. Вот почему они идут на жульничество, чтобы придать больше правдивости, подлинности, силы своим работам, которые зритель продолжает воспринимать как образы действительности, не подвергавшейся манипуляциям. Подобные документальные фильмы больше ничего не рассказывают нам ни о нашей жизни, ни о жизни других людей. Они невольно говорят нам, что драматургическая обработка ведет к растворению реальности в стереотипах. И снова кино попало в ловушку собственных мощных образов.

27.11.1994

И снова бельгийские продюсеры, журналисты, писатели затянули песню: бельгийское кино — это художественные образы. Под «художественными образами» они подразумевают «не реальность». Почему страна не желает на себя взглянуть? Чего она боится? Откуда такое презрение к общественной жизни, истории? Зачем бегство к так называемым «художественным образам»? Символично, что никто не сделал фильм о депортации в лагеря двадцати пяти тысяч евреев. Никто в этой «документальной стране»! Никто! Есть, конечно, свидетельства, есть прекрасные фильмы Франса Бюйена и Лидии Шаголл, но нет фильма о том, как проходила депортация бельгийских евреев, о том, как повели себя наши власти, пресса, интеллигенция, полиция, население, — фильма, который можно было бы показывать нашим детям и детям наших детей, чтобы они знали, как развивался в нашей стране антисемитизм. Где такой фильм? Где он? Его нет. Мы живем в стране под названием «Нигде», говорят некоторые последователи сюрреализма. Разве может что-то произойти в стране, которая зовется «Нигде»? Сегодня, как и вчера, мы продолжаем думать, что в нашей стране ничего никогда не происходило. Вот это краткое сообщение в газете Le Soir от января 1939 года было и остается нашим способом приспосабливаться, отгонять от себя неприятное, отворачиваться: «В начале января жандармерия Элсанборна задержала в лесу в Нидрурне группу из 24 израильтян, среди которых большинство женщин, которые пытались нелегально проникнуть на территорию Бельгии. Их пытались нелегально провести двое местных жителей. Благодаря знанию местности они смогли показать беженцам дорогу через лес. Израильтяне были выдворены обратно в Германию».

08.12.1994

«Сидишь тут один по вечерам, читаешь книжки или думаешь, или еще чем займешься. Иногда сидишь вот так один-одинешенек, задумаешься и неко-

[9] «Нанук с Севера» (1922), режиссер Роберт Флаэрти.

му тебе сказать, что правильно, а что нет. Или увидишь чего, но знать не знаешь, хорошо это или плохо. И нельзя обратиться к другому человеку да спросить, видит ли он то же самое. Ничего не поймешь. И объяснить некому. Мне здесь такое привиделось! И не был я пьян. Может, во сне приснилось. Будь рядом со мной кто, он бы сказал мне, спал я или нет, и тогда все стало бы ясно. А так я просто ничего не знаю». Эти слова Крукса, конюха из книги «О мышах и людях», выражают наше сегодняшнее состояние. Мы потеряли контакт с реальностью, мы не способны производить, говорить, показывать реальность. Мы никогда еще не были так одиноки в нашем общем безумии, заплутавшись в мире, имеющем плотность призрака. Это наполняет нас страхом смерти.

22.12.1994

«Истинное разнообразие — это вот такое изобилие правдивых и неожиданных подробностей, это осыпанная голубым цветом ветка, вопреки ожиданиям вырывающаяся из ряда по-весеннему разубранных деревьев, которыми, казалось, уже насытился взгляд, тогда как чисто внешнее подражание разнообразию (это относится ко всем особенностям стиля) есть лишь пустота и однообразие, иначе говоря — полная противоположность разнообразию...» (Марсель Пруст. «Под сенью девушек в цвету»).

09.01.1995

«Чувство безнадежности, испытываемое нами, когда мы думаем о женщинах, которые нас не любят, или о «без вести пропавших», не мешают нам чего-то ждать» (Марсель Пруст. «Под сенью девушек в цвету»).

11.01.1995

Я разговаривал с Андре Дартевеллем и Анри Орфингером о производстве фильма про депортацию бельгийских евреев. Они заинтересовались, особенно если будет показана роль бельгийских властей. Потребуется человек, прекрасно владеющий голландским.

14.01.1995

На дорогах и на улицах все больше и больше джипов. Мощные двигатели на колесах со стальными бамперами, с фарами, защищенными решетками. Они выражают новую позицию богачей: защищенность и агрессивность. Они катаются под защитой своих военизированных авто. Они не знают, куда едут, но зато их авто знает. Они движутся к столкновению. Их машины — колесницы в скрытой гражданской войне. Однажды те, кого называют изгоями, опрокинут эти машины и разожгут пламя. Богачи сочтут себя жертвами внезапной вспышки варварства. При виде своих залитых кровью детей на задних сиденьях их внезапно обуяет смертельная ярость и они обнаружат, что на защитных дугах на крыше автомобиля установлена башенка с готовым к работе пулеметом. Они станут стрелять без остановки, разъезжая по всему городу, по пригороду в поисках врага. Они будут безжалостны. Их враг тоже.

15.01.1995

Мы встречались с Жераром Пресзоу, чтобы предложить ему снимать фильм о депортации евреев из Бельгии. Он поблагодарил нас за то, что мы к нему обратились, но он только что пережил все это, когда работал над книгой о депортации, и не в состоянии опять в это окунуться. Слишком больно. Ощущение тюрьмы. Может быть, несколько лет спустя.

10.02.1995

«Возможно, все человеческие отношения сводятся к следующему: ты спасешь мне жизнь? или отнимешь ее у меня?» (Тони Моррисон. «Песнь Соломона»).

Для написания «Обещания» важно было прочитать Тони Моррисона. И не только с точки зрения создания персонажа Асситы, но и для того, чтобы почувствовать, как начинать сцены, не предоставляя предварительной информации для их понимания, уловить ритм, грубоватый, необузданный, резкий тон.

25.02.1995

Я снова взялся за написание «Решения». Не искать примирения. Отважиться быть злым.

04.03.1995

Сценарий «Обещания» хорошо приняла кинокомиссия французской общины в Бельгии. Она предоставила пятнадцать миллионов, а мы просили двадцать. Съемки начнутся в октябре-ноябре.

05.03.1995

Разговаривал по телефону с Асситой Уэдраого, которая, возможно, сыграет роль Асситы в фильме. Мне очень понравился ее голос, как раз такой, как я всегда представлял у Асситы. Мне понравилось и то, что она учительница и «не профессионал». В мае мы отправляемся в Уагадугу.

11.04.1995

«Розетта». Возможно, история женщины (35 лет), стремящейся исправить несправедливость. Столкнувшись лицом к лицу с действительностью, исключающей такое исправление или даже само понятие такого исправления, она впадает в безумие.

11.07.1995

Посмотрел пять фильмов Пелешяна. Никогда еще тайна рождения не представлялась мне такой. Еще слишком рано интерпретировать то, что видел я, и то, что видело меня. Это кино, которое запечатлевает массы, толпы на похоронах, на праздниках, в бегстве, в горах, в огне и дыму. Простейшие образы, из которых появляются лица, врезающиеся в память одинокие взгляды. Впечатление катастрофы.

13.07.1995

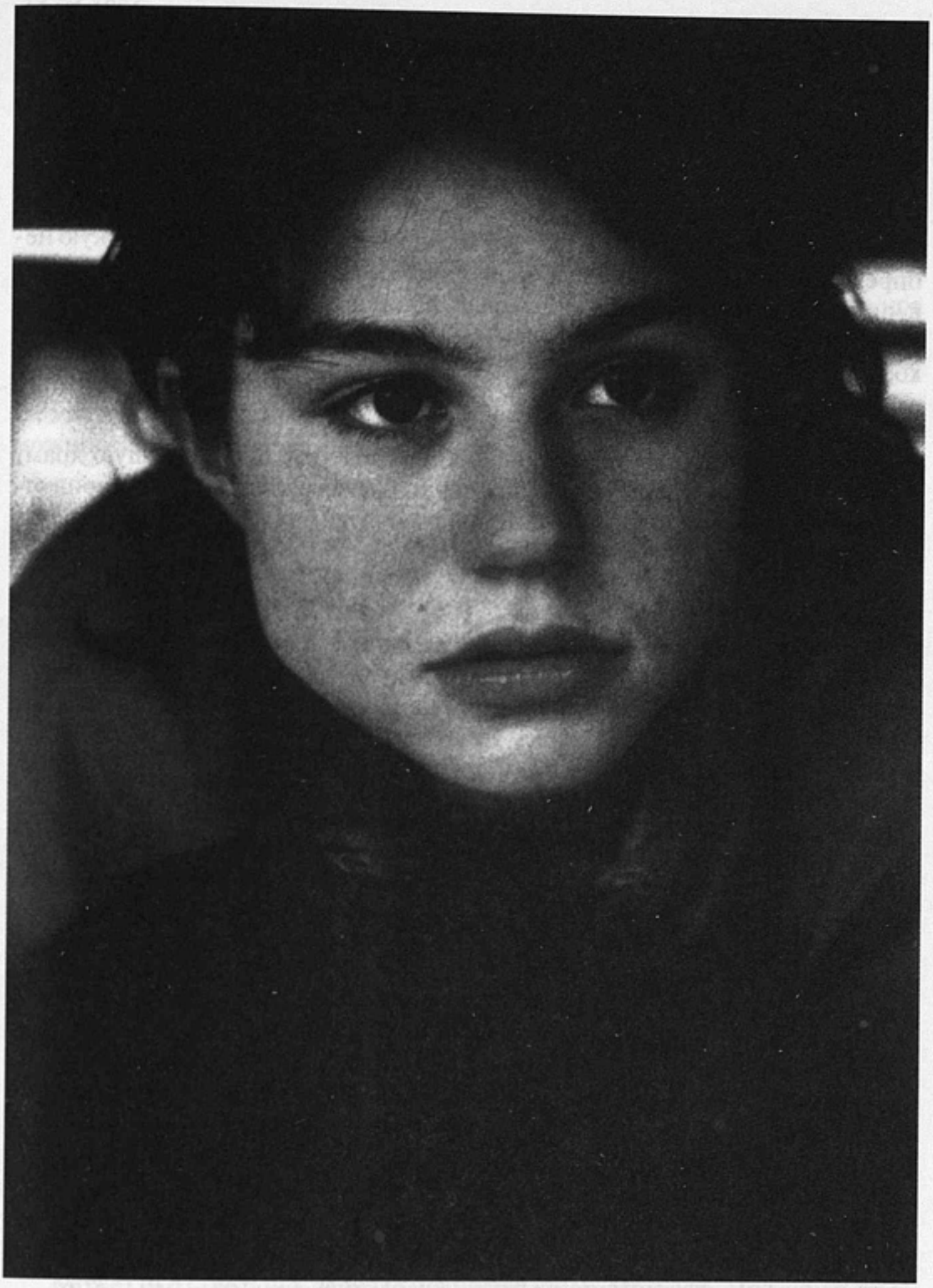
«Она прошла вдоль вагонов, предлагая проснувшимся пассажирам кофе с молоком. В свете утренней зари лицо ее было розовее неба. Глядя на нее, я вновь почувствовал желание жить, которое воскресает в нас всякий раз, когда мы снова осознаем красоту и счастье. Мы забываем, что и красота, и счастье неповторимы, что мы заменяем их обобщением, которое мы образуем, беря, так сказать, среднее арифметическое от понравившихся нам лиц, от испытанных нами наслаждений, и из этой замены вырастают всего лишь отвлеченности, хилые и бесцветные, оттого что им как раз недостает свойства новизны, непохожести на то, что нам знакомо, этого неотъемлемого свойства красоты и счастья» (Марсель Пруст. «Под сенью девушек в цвету»).

14.07.1995

Посмотрел «Осень чейеннов» Джона Форда. Великолепно. Кое-кто писал, что этому фильму не хватает драматической стройности, ритма. Вот именно эта нехватка и есть то самое исключительное. Последний кадр Форда мог быть снят с точки зрения кого-то другого, может быть, индейца. Он мог проникнуть глубже интриги.

12.08.1995

Розетта не сходит с ума. Она сражается и кое-чего добивается. В фильме следует уделить больше внимания реалиям жизни этой женщины, чем драматургическим приемам. Научимся ли мы когда-нибудь снимать жизнь?



«Розетта»

26.08.1995

Я пошел в мультиплекс посмотреть один из последних фильмов «Коламбиа». Во время просмотра фильма зрители выходят, чтобы пополнить запасы сластей, поп-корна и так далее. Ситуация телезрителя, перенесенная в кинозал. Искусство и обычная жизнь перепутались. Рампа исчезает. Вот бы сделать такой фильм, чтобы зритель забыл о еде и питье.

27.08.1995

Искусство не спасет ни мир, ни вообще никого. Оно будет потом. Правда, слишком поздно. Оно придет после того, как свершатся убийства. Оно позволит вспомнить о них, но не помешает им и не предотвратит новые. Зачем же тогда продолжать? Зачем снимать? Зачем? Зачем, если мы уверены, что никогда произведение искусства не остановит руку убийцы? Может быть потому, что мы не до конца в этом уверены.

Недавно смотрел телесериал. Говорят, говорят. Невероятно! Всякое действие сопровождается словами, его комментирующими. Образа больше нет, он не наделен даром слова.

23.09.1995

Жан-Пьер нашел хорошие декорации, которые позволят избавиться от колорита Валлонии, в рамках которого кое-кто мечтал бы нас заточить. В сочетании местности, лиц, тел, одежды мы искали некое смешение, некую неопределенность, свойственную нашей эпохе. Ничто нынче не существует в чистом виде, не принадлежит лишь к одной и только одной традиции, не свободно от встречи, опорочившей его. С этой точки зрения наша эпоха — хорошая эпоха.

25.11.1995

Зачем рассказывать историю? Чтобы вспомнить происшедшую драму и порадоваться, что она осталась в прошлом. Всякая рассказанная история относится к прошлому, даже та, в которой говорится о том, что произойдет через десять тысяч лет.

02.12.1995

Закончилась вторая неделя съемок «Обещания». Актеры очень хороши. Камера не позирует. Неужели мы на пути к тому, к чему стремились уже столько времени? У нас такое ощущение, будто мы снимаем свой первый фильм. Мы осознаем, насколько целительным оказался для нас провал ленты «Я думаю о вас». Без него мы бы никогда не смогли существовать в том одиночестве, которое позволило нам задать себе тот единственный вопрос, в котором содержатся все остальные: где разместить камеру? Иначе говоря: что я хочу показать? Иначе говоря: что я скрываю? Сокрытие, безусловно, самый важный пункт.

17.01.1996

Время без десяти девять. Только что сняли последний дубль последней сцены. Мы с Жан-Люком совершенно измучены. Впечатление такое, будто мы что-то искали и частично нашли. После съемок предыдущего фильма у меня никакого энтузиазма не было. Сейчас же совсем наоборот.

19.01.1996

Во время съемок умер Эммануэль Левинас. Фильм многим обязан его книгам. Его трактовке состояния «лицом к лицу», лица как первичного дискурса. Если бы мы его не читали, разве смогли бы мы снять сцены с Роже и Игорем в гараже, с Асситой и Игорем в гаражной конторе и на вокзальной лестнице? Весь фильм можно рассматривать как попытку достичь состояния «лицом к лицу».

Во время съемок мы с Жан-Пьером работали вдвоем без компромиссов. Это потрясающе. Как в наших первых документальных лентах.

03.03.1996

Вчера выписался из больницы. Ношу специальный пояс, который поддерживает спину. «Прозрение» по поводу «Розетты» еще не наступило. Я надеялся, что пребывание в больнице его спровоцирует, но не вышло.

Жан-Пьер тоже в тупике.

10.04.1996

Во всех сценах, где Игорь и Ассита смотрят друг на друга, Игорь всегда первым отводит взгляд. Игорь не выдерживает взгляда Асситы, поскольку в нем содержится нравственный приказ, на который он не в состоянии откликнуться. За исключением финальной сцены.

14.04.1996

«Обещание» отобрано для «Двухнедельника режиссеров» в Канне. Мы довольны. Но и волнуемся тоже.

16.04.1996

Против всяких дискуссий, посвященных расхваливанию и продаже интерактивных образов: хвала пассивности.

Быть пассивным настолько, чтобы почувствовать зов, дать себя увлечь, отдаться, забыть о том, где ты и кто ты. Сегодня нам кругом напоминают, кто мы: сами себе хозяева, короли собственных задниц, прав, образов... Мрачное королевство, где нам до смерти скучно друг с другом, где единственная страсть, способная возобладать, — это болезненная зависть, желание уничтожить все, что угрожает границам нашего королевства. На сей раз Белоснежке не уцелеть. Не найти охотника, который был бы настолько пассивным, чтобы забыть о возможности собственной смерти ради сохранения жизни девушки.

18.04.1996

«Не могли бы вы провести у нас семинар о кино?» «Нет, — ответил я, — я слишком занят нашим фильмом». О чем бы только я стал говорить на этой встрече, не будь у меня этого благовидного предлога? Может быть, рассказал бы историю зеркала и коммивояжера, которую прочитал в книге Эрнста Блоха? В Америке в 50-е годы коммивояжер, некто Бланк, заходит в маленькую гостиницу и просит комнату на ночь. Свободных мест нет. Осталась только одна комната с двумя кроватями, и одна из них уже занята «негром»... Не имея другого выбора, коммивояжер соглашается и в сопровождении лакея поднимается в комнату, ставит вещи и поручает лакею разбудить его в пять утра, стучать в дверь и даже трясти его в постели, если он не откликнется; постель, естественно, та, что у окна, а не та, в которой негр. Перед сном коммивояжер решает спуститься в бар, где сначала за выпивкой, а потом за песнями и танцами под джазовые мелодии заводит знакомство с неким человеком. В какой-то момент во время пения один гуляка при помощи жженой пробки от шампанского красит в черный цвет лицо опьяневшего коммивояжера. Позже ночью новые знакомые несут пьяного коммивояжера в комнату и кладут в кровать. Назавтра в пять утра, разбуженный лакеем, он хватает свои вещи и бежит к станции, где должен сесть на поезд. Он успевает в последний момент, раскладывает багаж, направляется в туалет умыться и, когда видит свое отражение в зеркале над умывальником, вскрикивает: «Идиот, он-таки разбудил негра».

Головокружительный момент, когда, отмечает Эрнст Блох, человек «пришел в замешательство от такой близости к самому себе, что его кожа лишилась белого цвета».

Может быть, вот оно, зеркало искусства кинематографа. Позволить зрителю обознаться в себе самом. Не узнать себя, принять себя за другого, стать другим. Увидеть в ночь демонстрации кинофильма Другого, кто и есть вы сами и кого вы не видите днем.

21.04.1996

Бог умер. Мы знаем. Мы одни. Мы и это знаем. После смерти ничего нет. И это известно. Все это сегодня известно. Известно кому? Какой-то слух, который ходит по Европе уже пару веков. Легко поддаться убаюкивающим слухам, ища забвения в объятиях золотого теленка. Совсем другое дело погрузиться в свое одиночество и встать перед фактом: я один, и я смертен, таково мое состояние, наше состояние. Тот, кто отважится совершить такое погружение, выйдет потом более сильным. Его теперь будет мучить вопрос, от которого ему уже никогда не уйти: почему убийство не может вновь стать признанным фактом?

08.06.1996

Многие часы у экрана телевизора: передача нейтрального, приглушенного, непрерывного потока информации, который неуловимо обволакивает, вызывает оцепенение. Состояние ступора. Близко к тому, что пишет Левинас по поводу слов «имеется» и «шепот создания». Никаких слов, никаких звуков, никаких изображений не выделяется на общем фоне.

«Это напоминает плотность пустоты, шепот тишины. Нет ничего, но есть некое создание как силовое поле. Неясность — это игра бытия, которое играло бы, даже если бы ничего не было» (Эммануэль Левинас. «От существования к существованию»).

Утонуть в потоке, в плотности пустоты, сбросить тяжесть ее границ, раствориться в слухах ни о чем, больше не существовать — таково глубинное желание телезрителя. Чтобы все исчезло, чтобы он сам ни в чем не участвовал. Чтобы все эти образы и шумы порождали туманность, в которую можно было бы погрузиться, в которой можно было бы исчезнуть. Отдельные люди устали быть отдельными людьми. Желание больше не быть индивидом — вот чем питается телевидение, именно его оно и распространяет.

13.08.1996

При написании сценария сначала создается замкнутое пространство, проводится круг, строится арена, на которую помещаются сражающиеся друг с другом действующие лица. Постепенно эта борьба превращается в борьбу с этим самым замкнутым кругом, со сценарием, и тогда рождается движение фильма. Нам нужен этот первый круг, это первоначальное заточение.

22.08.1996

«...Произведение искусства не сводится к идее. Ведь оно — создание или воссоздание определенного бытия, то есть чего-то, что не является только воображением. Кроме того, это бытие пронизано существованием, а значит — свободой. Свобода определяет судьбу и значимость мысли. Благодаря этому художник всегда умел особенно чутко понимать Зло.

Под злом нужно понимать постоянное, но исправимое отчуждение идеи». (Жан-Поль Сартр. «Что такое литература»).

30.08.1996

Вернулись из Монреаля. Скучный фестиваль. Много фильмов, но ничего нового. К счастью, зрители заинтересованные и умные. Это спасает фестиваль. Точно так же население Монреаля, многонациональное и гостеприимное, спасает положение в городе, чья архитектура не вызывает никаких эмоций.

31.08.1996

Самая большая опасность для художника: похвалы тех, кто его окружает, и кто, сам того не ведая, часто из наилучших побуждений, ведет его к гибели. Изолироваться от благосклонного окружения, от всякой свиты. Оставаться в одиночестве. В нашем случае в одиночестве вдвоем, но наше одиночество недостижимо, если только каждый из нас двоих не остается одинок сам по себе, а не становится свитой другого. Никаких поблажек себе самому. Никаких поблажек другому.

01.09.1996

Что означает испытать что-либо? Есть понятие испытания и выхода. Испытать нечто — это в некотором смысле значит выйти из этого нечто.

02.09.1996

«Розетта» не движется. По-прежнему нет структуры. Продолжаю читать Пруста, но написанию сценария это не помогает. От Жан-Пьера тоже ничего.

31.10.1996

Отказаться от всяких предложений финансирования, кастинга, «технического комфорта», которые позволили бы нам снять «великий фильм». Мы слишком молоды, чтобы умирать.

11.11.1996

Патологическая способность проникать в тело другого человека. Причем до такой степени, что я уже не в состоянии с уверенностью сказать, я это или нет, не в состоянии делать вид, что я пребываю внутри себя.

27.11.1996

Без Бога мы смогли бы не убивать друг друга, но мы пока живем во власти Бога. Однако из-за того, что он умер, он дозволяет все. Как найти бесконечное в человеке без помощи Бога?

Снимать проявление человечности, снимать примеры доброты в самых простых человеческих занятиях. Иногда искусство может обгонять жизнь.

28.11.1996

Вопрос не в том, понравится ли фильм зрителю, а в том, понравится ли зритель фильму?

01.12.1996

Я против угрожающего нам эстетизма, против красивости, всех этих художественных штучек, которые затрудняют прохождение человеческих лучей.

09.12.1996

Розетта, женщина, которая закаляет себя, чтобы выжить, и в конце концов теряет то, что у нее есть самое дорогое. Это тяга к работе. Оттуда и только оттуда могло родиться уважение к ней со стороны других. Принадлежать к человеческому обществу. Во что бы то ни стало избежать общественной смерти.

18.12.1996

Зачем рассказывать истории? Чтобы в темноте и в одиночестве не было страшно.

29.12.1996

«Розетта» движется. Я еще не написал, но мы подробно обсуждали наш персонаж. Она существует. Повествование будет менее ясным, чем в «Обещании».

С удивлением замечаю, что делаю такие же жесты, как мой отец. Сегодня вечером, перед тем как лечь спать, когда я направлялся запереть входную дверь... Я шел, как он, это были его шаги, движения его рук... От этого никуда не денешься.

30.12.1996

После Рассела Бэнкса прочитаю «Жизнь и судьбу» Василия Гроссмана, а затем «Псалом» Горенштейна. Может быть, там я найду атмосферу, энергию, неудовлетворенность, которые, как нам кажется, пригодятся Розетте. Не знаю, почему, но мне нужно читать и слушать музыку (сонаты и фортепианные концерты Бетховена), прежде чем я смогу погрузиться в написание сценария. Рад, что завершил первый вариант и что переработал его вместе с Жан-Пьером. Мы одинаково представляли себе образ Розетты. В конце фильма она уже не должна оставаться одна.

31.12.1996

У Розетты есть некая проблема, физическая боль? Она терпеть не может ветер?

12.01.1997

У нас появился первый набросок рассказа о Розетте. Фильм будет следовать за персонажем, а формой повествования станет форма ее жизни, то есть никакой романтизации, никакой разработки истории. Развиваться должно будет что-то невидимое: судьба Розетты, которая ее сковывает и против которой она борется. Эта девушка не испытывает сострадания ни к себе самой, ни к другим. Она хочет вырваться. Не для того чтобы взбираться по общественной лестнице (действие происходит в XIX веке), но просто чтобы существовать, а не исчезнуть.

12.01.1997

Не бояться черпать материл для наших фильмов среди жизненных отбросов.

20.01.1997

«Когда кого-то прощаешь, не нужно больше от него защищаться. Такова природа прощения» (Рассел Бэнкс. «Несчастье»).

25.01.1997

Розетта — женщина в гневе, в ярости, она привязана к работе, дающей ей ощущение существования, ощущение того, что она не исчезает. В конце нужно будет сделать так, чтобы она бросила эту самую работу, которая заставила ее предать парня, пытавшегося ей помочь и, может быть, любившего ее.

На сей раз мы будем исследовать сложность человеческого существа глубже, чем в «Обещании». Как и в «Обещании», речь пойдет об инициации, рождении, новом начале. Ханна Арендт может снова нас просветить. В «Ситуации человека» она писала: «Жизнь человека, движущаяся к смерти, неизбежно вела бы к разрушению, к уничтожению всего, что есть человеческого, если бы не способность прервать это движение и начать сызнова, способность, изначально присущая действию будто для того, чтобы напоминать человеку, что хотя он и должен умереть, он рожден не для того, чтобы умереть, а для того, чтобы начать [...]. Чудо, которое спасает мир, область человеческих дел от обычного, «естественного» уничтожения, — это факт рождения, в котором онтологически коренится способность действовать. Другими словами: рождение нового человека, новое начало, действия, на которые он способен по праву рождения».

Ничего не навязывая, не используя сценарные ходы, дать возможность материалу фильма самому найти то чудо, которое спасет Розетту, тот жест, взгляд, слово, которые позволят родиться новой Розетте. Как Игорь, она испытает, что значит начать заново. Все это еще туманно, но прийти нужно именно к этому.

26.01.1997

Розетта пребывает в состоянии войны. Насилие, которое притаилось в ее теле и ее словах, всевозможные попытки и уловки получить работу, неспособность открыться Рике, яростная ненависть между ней и матерью, смерть замерзшего брата, которого она пытается согреть, используя единственный доступный ей источник тепла — собственное тело, ее квартира, больше похожая на бивак, все это вместе создает атмосферу войны между лагерем Розетты и лагерем общества. Вот каким видится общество человеку, которого выбросили за порог: крепость, в которую невозможно вернуться. Страх, циркулирующий в крови Розетты, растворится вместе со сценами примирения с матерью и искупления предательства — она бросит работу, украденную у Рике. Она больше не будет бояться исчезнуть. Для этого нужно было пройти через предательство и преступление.

29.01.1997

Розетту преследует страх исчезнуть. Из этого преследования рождается идея убийства. Убить свою мать, ту, что дала ей жизнь? Рике, врага? Страх главнее, сильнее любви. Он сразу же переводит человека в животное состояние.

31.01.1997

Мы делаем что-то вместо чего-то другого. Это другое — убийство. Миг забвения этой другой вещи — это тот миг, который называют счастьем.

08.02.1997

Розетта — лишний человек.

09.02.1997

После «Розетты» мы, возможно, сделаем фильм-размышление на тему притчи о блудном сыне. Это не возвращение Улисса. Зачем он возвращается и почему ушел? Почему отец радостно принимает его? Каковы отношения с Отцом у Каина и Авеля?

18.02.1997

Что касается «Розетты». Может, подобрать название, имеющее отношение к войне? К исчезновению? Важны тела и слова, чья грубость и животная сила лишь подтверждают страх исчезновения.

20.02.1997

Если смотреть один и тот же фильм через достаточно большие промежутки времени, может возникнуть ощущение, что происходит избрание. Этот фильм выбрал меня, я его избранник, он вспоминает обо мне, я остался в нем где-то между изображениями, звуками, между тем и другим, не знаю, где; он сохранил память о моем взгляде. Вы можете жить в другом, значит, вы любимы.

21.02.1997

Лютая ненависть, разделяющая и связывающая Розетту и ее мать, — это способ противостоять исчезновению.

13.03.1997

Не выстраивать интригу, не вести рассказ, не подготавливать события. Просто быть рядом с Розеттой, быть с ней и видеть, как, она движется навстречу чему-то и как что-то движется навстречу ей. Пусть ситуации возникают сами собой, сменяют друг друга без подготовки, как непредсказуемые события. Для этого потребуется тщательная проработка кадра и монтажа.

17.03.1997

В «Розетте» степень сжатия будет выше, чем в «Обещании». Сжать чувства, пространство, тело, слова. Передать неотвратимость взрыва.

19.03.1997

«Вооруженное лицо» Розетты. Надо поискать у Маргерит Дюрас. Думая о Розетте, я иной раз вспоминаю Сюзанну из «Плотины против Тихого океана», иногда о Сашеньке из «Искупления» Горенштейна.

03.04.1997

Бесполезно пытаться зафиксировать зло с близкого расстояния, находясь с ним в тесном контакте, в его эпицентре. Оно появляется просто так, само по себе, без объяснения причин, на периферии слишком долгого, слишком крупного плана, где его плохо видно. Именно в этом неадекватном взгляде выживает бесчеловечный человек и здесь можно оценить его реальность. Когда мы снимали тело Хамиду, погребенное под строительным мусором, сравнительно широким, «плохо освещенным» планом, снимали пространство, очищенное от всего, что мешало видеть, мы хотели показать как раз такую реальность зла. Есть, конечно, и другие способы, но, как мне кажется, всегда нужно избегать наиболее освещенного, наиболее выразительного места. Зло нельзя просто представить, оно не возникает как образ.

12.04.1997

В голове снова всплыли мысли об истоках. Снова этот логичный, ужасно логичный бред, цель которого сказать, что есть человек и чем он не является. Ведь человек есть то, чем он не является, и он никогда не является тем, что он есть.

22.04.1997

Один радиожурналист сказал нам после интервью, во время которого задавал множество не относящихся к делу вопросов: «Мои слушатели хотят знать все обо всем, чтобы ни о чем не думать».

Работая над сценарием «Розетты», я снова вспоминаю, о чем мы условились: не рассказывать историю, не вести повествования, не проводить сильную драматическую линию, которая сковывала бы жизнь Розетты. Однако история все-таки есть. Перечитываю Достоевского. «Записки из мертвого дома» построены не так, как «Преступление и наказание».

05.05.1997

Не слишком ли ужасна Розетта? А ее жизнь? Она не слишком ужасна? Не удовлетворяться подражанием. Найти другого. Разве это не так же ужасно, как то, во что она верит, как то, во что ее заставляет верить общество? Будто общество составило против нее заговор, подталкивает ее к смерти. Самоубийство или убийство.

09.05.1997

Розетта закрывается от всех, от других, от жизни, от себя самой. Она приспособилась (слишком приспособилась) к страху, что не сможет достойно встретить то, что ей предстоит. Она не хочет идти ко дну. Она хочет сохранить представление о себе самой, которое имеет какое-то отношение к образу (идеализированному) своего отца? Иногда мне кажется, будто нужно, чтобы отец так или иначе появился, и иногда я говорю себе, что он неизбежно придет, предоставив последнее психологическое объяснение поведения Розетты. Этого совершенно необходимо избежать.

10.05.1997

Современный парадокс: эстетизация реальности требует деэстетизации искусства.

Откуда берутся персонажи, которые страдают сами и заставляют страдать других? Иногда я говорю себе, что в нашем взгляде есть что-то садистское. Иногда я говорю себе, что мы хотим вызвать к жизни живых, реальных людей и что страдание — доказательство плотского существования, воплощения. Иногда — что мы, возможно, полагаем, что только те, кто страдает, могут породить историю или же что нет истории без страдания, без изменения, преобразования, перехода и, соответственно (даже если не исключительно) без страдания. Иногда — что в глубине души (и возможно, в глубине души моего брата тоже) живет страх перед людьми, которыми мы являемся, страх перед злом, на которое мы способны, на которое я способен. Может быть, для того, чтобы изжить этот страх, мы и показываем, как действует зло. Да, конечно, ради этого и ради того момента, когда человеческое существо, персонаж, ускользает от его влияния.

15.05.1997

У Розетты нет психологии, потому что ей надо делать дела, выполнять свои функции. Все ее существо занято, охвачено, поглощено, осаждено тем, что она должна делать, искать, находить.

16.05.1997

Прочитал два текста Арендт о Кафке. Розетта — тоже пария, она всего лишь требует соблюдения элементарных прав каждого человеческого существа; а еще она сомневается в том, насколько она сама реальна.

«Но тому, кого общество отвергает, как парию, рано решать, что со всеми проблемами покончено (наперекор вердикту общества), поскольку это самое общество продолжает делать вид, будто оно вполне реально и, кроме того, стремится заставить человека поверить, что сам он нереален, что он никто. Таким образом, его конфликт с обществом не имеет никакого отношения к выяснению того, справедливо ли обошлось с ним общество. Вопрос в том, осталось ли хоть чуточку реальности в том, кого оно изгнало или кто ему противостоит?» (Ханна Арендт. «Скрытая традиция»).

26.05.1997

Мы не стремимся рассказывать историю, но описываем поведение персонажа, все существо которого занято навязчивой мысль о нормальном существовании, о том, чтобы стать частью общества, а не оказаться вышвырнутым на улицы, о том, чтобы не исчезнуть. Шут, которому стыдно быть шутом, бродяга, который убил бы, чтобы вырваться из своей среды. Никакого юмора. Беспокойство.

01.06.1997

Выход из процесса кинематографического воспроизводства начинается с того, чтобы исключить очередное появление тел, используемых для этого воспроизводства. Найти новые тела. Прекратить участие в этом масштабном предприятии по клонированию, задача которого гарантировать, чтобы ничего нового не проникло в кинематографическое существование.

23.06.1997

Пища. Питье. Жилье. Экономическая жизнь, занявшая место жизни нравственной, то есть духовной. Вот о чем будет фильм «Розетта», и о том, что связывает эти три элемента, — работа и деньги.

25.06.1997

«...Ситуация «лицом к лицу», где другой считается собеседником даже еще до того, как стал известен. Человек смотрит на взгляд. Смотреть на взгляд — значит смотреть на то, что не отдается, не дается, но всматривается в вас. Это значит смотреть на лицо» (Эммануэль Левинас. «Трудная свобода»).

Именно этот взгляд Розетты мы пытаемся показать зрителям. Пусть она существует как лицо, пусть станет собеседницей еще до того, как зритель ее узнает, и пусть ее никогда нельзя будет узнать. Мы не дадим информации, объясняющей ее прошлое, ее историю, ее поведение. Она будет там, будет лицом, всматривающимся в глаза, которые следят за ней из темноты зала.

26.06.1997

Я отдаю себе отчет в том, что, когда пишу сценарий с Жан-Пьером, мы, возможно, найдем что-то новое. Мы не будем работать над причинно-следственными отношениями, над последовательностью событий. Мы покажем Розетту, какова она здесь, какова там, как ведет себя здесь, как ведет себя там, и это существо здесь и существо там, эти действия здесь и там создадут свою вселенную, плотность, мир, тот мир, из которого она хочет вырваться, который должен исчезнуть (или это она сама должна исчезнуть). Борьба между этим миром и героиней, живущей в этом мире, где последняя ставка — исчезновение, смерть одного из противников. Движение к выходу против движения к заточению.

22.07.1997

Для нас, авторов, быть вместе с героиней (Розеттой) — значит не отмежевываться от персонажа, не отдаляться за счет диалога, другого действующего лица, такого построения сцены, которая предложила бы невозможный для данного персонажа ракурс. Если Розетта полностью занята, поглощена чем-то, следует пребывать в состоянии занятости, поглощенности. То же и в от-

ношении камеры: как можно чаще она должна показывать ситуацию изнутри. Такой подход накладывает серьезные ограничения на сценарий, а возможно, это вообще неосуществимо. Тем лучше.

Когда что-то превращается в навязчивую идею, значит, этот предмет всегда перед вами, вы смотрите на него и не имеете никакой возможности передвинуть его в другое место. Какие бы движения вы ни совершали, он останется все там же, перед вами, совсем рядом с вами, он вас не отпускает, преследует. Он там, и с этим ничего не сделаешь, это окончательно и навсегда. А вы, вы больше не можете оставаться там.

Прочитал «Псалом» Горенштейна, «Стыд» Анни Эрно. Прочитал «Мадам Бовари». Потом снова перечитаю Пруста. Закончил читать «Жизнь и судьбу» и «Плотину против Тихого океана». Сюзанна подарила реплику Розетте: «Я хочу, чтобы меня никто не обнимал».

04.08.1997

Полезная беседа с Жан-Пьером в скоростном поезде «Талис». Полагаю, у нас есть последняя часть сценария. Не знаю, что за фильм из этого получится, но у нас есть длинные напряженные ходы, которые нам хочется снимать.

10.08.1997

С., безработная, живущая в Брюсселе, целый день ходит по городу. Вечером, измотанная, она возвращается к себе. Розетта тоже человек, который ходит. У Достоевского люди тоже без конца ходят. Движение физическое, которое есть движение психическое. Поиски некоего места, уголка, куда можно направиться. Наконец приклонить голову.

17.08.1997

В Музее видел «Забытых»[10].

Прежде чем Розетта появилась в фильме, она уже существовала и продолжит существовать после финального кадра нашей картины. Будто это документальный персонаж, который существует вне зависимости от того, что его снимает наша камера. Мы снимаем некий момент ее жизни.

19.08.1997

Алан Беренбойм сказал мне, что в «Обещании» почувствовал дух выживания, как в некоторых научно-фантастических романах. То же и в «Розетте». Нашим персонажам надо заново учиться жить, не ограничиваясь стремлением уцелеть, заново узнать, «что есть в человеке человеческого», как сказал бы Василий Гроссман.

20.08.1997

Свобода не начинается там, где кончается необходимость. Без необходимости человек заскучает, потеряет связь с реальностью и кончит тем, что станет искать эту самую необходимость в своих актах разрушения. Розетта — персонаж решительно современный, представительница нового вида, обреченного на вынужденный досуг, на свободу, лишенную всякой необходимости. Ее борьба за то, чтобы получить работу, также диктуется страхом пустоты, которую она предчувствует. Она знает, что однажды мужчинам и женщинам придется бороться за то, чтобы получить хоть какую-нибудь работу.

29.08.1997

«Не забывай, что история каждого человека пишется через потребность получить безоговорочное признание...» (Робер Антельм).

Получение работы для Розетты — это именно то, что обеспечит ей признание, даст почувствовать себя живой, заявить о своем существовании и другим людям, и себе самой.

---

[10] «Забытые» (1950), режиссер Луис Бунюэль.

30.08.1997

«Итак, — сказал мне журналист, — кем вы себя чувствуете? Чувствуете ли вы себя бельгийцем, валлонцем, жителем Брюсселя, европейцем?..»

Я ему ответил: «Я плохо себя чувствую, когда вынужден задавать себе подобные вопросы».

02.09.1997

Завершена первая версия «Розетты». Я перечитал. Мне показалось, что это плохо. Жан-Пьер придерживается такого же мнения. Сюжет не двигается с места. Может, нужно было вернуться к жесткой структуре, драматическому завершению интриги? Это полная противоположность тому, что мы пытались сделать. Единственный позитивный момент: характер Розетты.

07.09.1997

День обсуждений. Мы вновь сосредоточились на Розетте и ее матери. Вновь приступаю к написанию. Трудно не думать об «Обещании», пока мы ищем траекторию развития Розетты. Однако нужно забыть Рике, Игоря и Асситу. Дьявольское трио!

Проблема остается: умудриться дать жизнь вымыслу, отталкиваясь от повседневной жизни.

09.09.1997

Вспоминаю наброски сценариев «Решение» и «Искушение». В обоих насильственная смерть (совершенное или задуманное убийство) ребенка. Чувствую, мы вернемся к этому после «Розетты». Это меня беспокоит, преследует.

23.09.1997

Вопрос. Почему вы снимаете свои фильмы?

Ответ. Мы делаем то, что умеем делать.

Вопрос. Иначе говоря?

Ответ. Ответить могут только сами фильмы, так как, возможно, то, что мы делаем, оказывается не тем, что мы считаем, что делаем.

Принцип, которого следует придерживаться всегда и во всем: «Делать то, что ты умеешь делать, и не делать вид, что ты знаешь, что ты делаешь».

25.09.1997

Хорошо поработали с Жан-Пьером. У нас есть контур истории, в котором Розетта поведет борьбу на смерть. Это генезис убийства. Как Розетта дойдет до убийства ради того, чтобы получить желаемое. Девушка, которой она была в начале, вернется, но слишком поздно. Она олицетворяет того, кто мог бы не преуспеть, но приходит она слишком поздно. Розетта вытесняет ее, занимает ее место и своим поведением показывает, что она стопроцентный продукт жестокой конкуренции, требуемой ультралиберальной экономикой нашей эпохи. Нет новых рабочих мест (работа встречается реже), отсюда борьба насмерть за места существующие и уже занятые. Сначала человек хочет получить место, а потом, когда не может его получить, потому что оно занято, он хочет вытеснить того, кто его занимает.

Во всех сценах где возможно (без того, чтобы зритель почувствовал работу сценариста) мы введем ситуации, когда кто-то занимает место кого-то другого. Занять место другого, чтобы не исчезнуть.

01.10.1997

«Нет искусства читать, как дух настроен, по лицу» (Шекспир. «Макбет», действие 1, сцена 4).

24.10.1997

Социальный и экономический детерминизм вновь стал определяющим для 15 процентов западного населения, которое приплюсовалось к населению Юга. Современная форма трагедии. Вот с чем борется Розетта.

Нам еще скажут, что у нас нет юмора. Как же Розетта, узница своей судьбы, смогла бы взглянуть на эту самую судьбу со стороны?

04.11.1997

Закончил читать «Мадам Бовари». Судьба Розетты похожа на судьбу Эммы. Одна ищет настоящую работу, другая — настоящую любовь. Работа, которую невозможно найти, любовь, которую невозможно найти. Поиски тем более отчаянные, потому что объект поиска не существует.

Замечательное место в романе, где восхитительно, ужасно подытожена роль судьбы в отчаянных поисках Эммы: «Но на этом покрытом холодными каплями лбу, на этих лепечущих губах, в этих блуждающих зрачках, в сцеплении ее рук было что-то неестественное, что-то непонятное и мрачное, и Леону казалось, будто это «что-то» внезапно проползает между ними и разделяет их».

Это нечто неестественное, непонятное и мрачное, что внезапно проползает между ними, будто чтобы разделить, — это признак, симптом новой эпохи, нашей эпохи, выход за рамки своего времени (я ощущаю его, читая Стендаля), в котором тела могли излучать тепло, которое их окутывало и увлекало, не было ли это мигом — в самом сердце (какое слово!) любовной страсти, — мигом экстаза, вечности, блаженства. Эмма не сможет этого познать, но тем более мечтает об этом, жаждет этого.

Как читатель я вижу разделение тел Леона и Эммы. Оно передается между мной и романом. Мне предлагается точка зрения, которая не позволяет идентифицировать себя с каким-то действующим лицом. Нечто холодное, неестественное, смутное и мрачное протянулось между мной и им.

Розетта — правнучка Эммы и внучка Берты. Берты, которая работала на хлопковой прядильной фабрике и нашла в жизни пролетариев немного дружеского тепла, что иногда позволяло забыть о том холоде, что сковывал ее мать. Эти прошедшие моменты (описанные Золя). В Розетте проявляется что-то от Эммы. Ни любовь, ни работа не приносят ей тепла. Ты так одинока, Розетта. Так одинока.

10.11.1997

В соответствии с замечаниями Жан-Пьера я предложил новую структуру. Я чувствую, что мы все ближе подходим к желаемым форме и состоянию. Розетта никого не убьет. Рике, чей образ наконец-то начинает вырисовываться, хочет помочь Розетте и больше ничего, не участвует ни в какой интриге. Его манера показываться, появляться в кадре не говорит ни о каком тайном умысле, ни о каком притворстве. Вот он весь, совершенно весь. Мать Розетты тоже оживает, перестает быть абстракцией. Телефонный разговор с женщиной из «Анонимных алкоголиков» в воскресенье утром помог мне придать ей больше жизни. Жан-Пьер опасается, как бы со всеми своими проблемами она не стала слишком сильно отвлекать внимание. Он прав. Он также считает, что происходящее между Рике и Розеттой не относится к категории любовных игр. Он опять прав. Фильм разворачивается в другом месте. Мы не знаем точно, где, но где-то в другом месте. Где-то, где мы погружаемся в генезис человеческого существа. Я просто так выразился, поскольку мы снимаем на поверхности, среди знаков, следов человеческой жизни. Может быть, зритель сможет погрузиться (если фильм будет на высоте).

16.11.1997

«Он задрожал от беспричинного беспокойства» (Флобер. «Воспитание чувств»).

Как это снять? Возможно ли это? Где расположить камеру?

18.11.1997

«Пусть мертвые хоронят своих мертвецов». Иначе говоря: «Не давайте мертвецам хоронить живых».

22.11.1997

Розетта снова становится персонажем, который совершает открытия, выходит за пределы себя, начинает желать. Три потери в конце сценария. Потеря (по собственной воле) работы, своего места. Потеря жизни (самоубийство, прерванное из-за нехватки горючего, ее бедность) Потеря образов, среди которых она себя замуровала (она видит другого, Рике). Рождение новой Розетты.

В «Розетте» повествование менее очевидно, чем в «Обещании». Меньше конструирования, больше простора тому, что происходит само собой и складывается в судьбу героини (которая пытается от всего этого ускользнуть, противостоять этому).

26.11.1997

Брехт писал, что реализм заключается не в том, чтобы говорить правдивые вещи, но в том, чтобы говорить, что такое вещи на самом деле. В то время как его театральные постановки говорили, что представляют собой вещи на самом деле, узник ГУЛАГа собирал факты, которые говорили, что театральные постановки лживы. Когда говоришь о том, чем на самом деле являются вещи, значит, говоришь лживые вещи. И тогда сказать правдивые вещи — это способ сказать о том, чем на самом деле являются вещи.

27.11.1997

Сегодня вечером отправился в Обань встретиться со старым приятелем, который организует фестиваль «Меридиан». Мы попросили его включить в программу «Все другие зовутся Али» Райнера Вернера Фасбиндера.

Если Розетта — узница своей судьбы, того, что является для нее навязчивой идеей, следует ли делать ее еще и узницей кадра? Не стоит забывать, что человеческое существо способно удивлять. Оно не просто загнано в ловушку.

01.12.1997

Говорят, Моцарт сказал о некоторых из своих концертов: «Это гениально, но здесь не хватает бедности».

02.12.1997

Чтение Библии учит любви к буквализму. Снимать буквы. Не стремиться снимать настроение. Оно само проявится. И не забираться слишком высоко, поскольку буква должна оставаться видимой. Контакт с ней позволяет настроению приобрести глубину.

22.12.1997

Воскрешение тел. Почему тел? Потому что только тело способно умереть, и, следовательно, только тело способно воскреснуть. И поскольку только тело можно снять, между кино и воскрешением существует особая связь. Как утверждение это звучит по-идиотски, но меня оно продолжает поражать.

Перевод с французского Марии Теракопян

Продолжение следует

«Колдовская любовь»

КИРА БОГОСЛОВСКАЯ, СВЕТЛАНА СОЛНЦЕВА

Конструирование «сериальных реальностей»

Просмотр зрителями сериалов соответствует метафоре ухода в особый мир. Многое в его создании и восприятии при внешнем взгляде вызывает удивление, а при более пристальном изучении напоминает своей непредсказуемостью Солярис. Как именно зрители понимают ту «картину мира», которую представляют им современные российские сериалы? Какой она должна быть, чтобы им нравиться? Какой они сами ее конструируют?

Некоторые ответы на эти вопросы получены в результате специального исследования, проведенного методом фокус-групп[1]. Участниками таких групп были в основном телезрительницы, регулярно смотрящие сериалы.

Чтобы сериальные «жизненные миры» отвечали вечерним потребностям в просмотре, зрительницы хотят видеть в них следующее.

— Красоту интерьеров, нарядов, природы, отношений персонажей; их современность, богатство, привлекательность. *«Важно, чтобы чувствовалась роскошь, а то иногда показывают богатый дом, а он выглядит как-то скромненько, скорее, ближе к скупому, бедному антуражу, нет лоска»*[2].

— Доброту, доминирование в сериале позитивной интонации, преобладание у персонажей положительных эмоций. *«Добрый сериал, даже злодеи не вызывают чувства напряжения и страха»*.

— Любовь и наличие лирических настроений. Важно, чтобы в сюжетах данного жанра достаточно сильно и развернуто была представлена тема любви в ее самых разных проявлениях: родительской, супружеской, романтической, сложной, сильной и т.д.

— Явный психологизм взаимоотношений персонажей и их эмоциональную обнаженность.

— Реалистичность сюжетов, небольшое количество в них надуманных ситуаций, интриг и типажей персонажей. Отражение тем естественного жиз-

---

[1] Напомним читателям, что фокус-группы — это метод социологического исследования, при котором зрителей приглашают за «круглый стол» и ведут с ними дискуссию по определенному сценарию о том, что они думают и чувствуют по отношению к предмету фокус-группы (в нашем случае к сценарию — сюжету — персонажам). Зрители — у нас зрительницы — на фокус-группу приглашаются в соответствии с критерием репрезентативности: их пол, возраст, образование соответствуют полу, возрасту, образованию тех зрителей, которые по статистике смотрят такие сериалы.

[2] Здесь и далее курсивом выделены цитаты из высказываний участниц фокус-групп.

ненного цикла — жизнь в родительской семье, устройство своей личной жизни, свадьба, семейные отношения, рождение детей, взаимоотношение с родственниками, старость.

— Ценности и установки, близкие и разделяемые зрителями. Необходимо, чтобы сам сюжет, типажи персонажей, их поступки характеризовались зрительницами как понятные, узнаваемые и близкие.

— Сказочность историй. Под этим зрители подразумевают воплощение мечты — тех жизненных, романтических, чувственных желаний, которые слабо реализуемы в обычной жизни. *«Хочется видеть принца на белом коне, себя в образе прекрасной принцессы»*, *«реализовавшиеся жизни, красивые поездки, преданную любовь, счастливую семью, удачную карьеру»*. Ну, конечно, *«не в такой квинтэссенции, иначе будет сплошной сахар. А так дозировано, чтобы мы разрыв сердца не получили. Разбавляя реалиями нашей жизни»*. А *«сказочность как выстраданная награда, как манок: будет — не будет, будет — не будет»*.

Для зрительниц важно, чтобы в сериалах обязательно были:

— Событийность. *«Не очень долго тянуть одно событие, чтобы в жизни героев что-то происходило, а не обсасывалось одно и то же»*.

— Естественная игра актеров. *«Играют, как живут; без заламывания рук и несвойственных жизни страстей»*. Наличие в сериале *«близких и узнаваемых»* персонажей. *«Нам важно чтобы мы чувствовали их, понимали, почему они так поступают»*. Важны *«естественность, понятность реакций персонажей на те или иные события. Естественность диалогов. Чтобы незнакомые актеры за время просмотра приблизились к нам, чтобы не возникало ощущения чуждости, чтобы в будущем мы смогли с ними породниться»*.

— Привлекательность персонажей сериала. *«Красивые, приятные, ухоженные герои. Интересные женские образы. Привлекательные мужские персонажи. Чтобы в сериале был образ сильного, мужественного мужчины, который бы решал вопросы, за которым как за каменной стеной, — в общем, мечта всех женщин»*.

— Сильная и прозрачная интрига, *«когда разворот сюжета не предугадывается и одновременно с этим на момент просмотра все понятно — это то, что надо»*. *«Чтобы не нужно было прикладывать усилия для понимания сюжета. Чтобы мы свободно следили и ориентировались в событиях, происходящих в сериале»*. При этом для зрителей важно, чтобы интрига обладала силой, *«чтобы сериал захватывал, интриговал, был непредсказуемым. Чтобы постоянно какие-то новые события — сюжетные линии — возникали, чтобы трудно было предсказать, что будет в следующей серии»*.

— Спокойная, мягкая интонация сериала, неагрессивная динамика сюжета. Зрительницам импонирует неторопливый темп сериала, так разительно отличающийся от их повседневной *«суеты, торопливости, суматошности»*. *«Расслабляющая атмосфера сериала помогает остановиться, отдохнуть, вынырнуть из ежедневной гонки»*.

— Общее качество сериала — *«добротность, продуманность, объемность, красочность картинки»*.

Современный уровень развития зрительских предпочтений в отношении «женских» сериалов приводит к востребованности следующих составляющих:

— *«Сильная, схожая с детективной интрига»* и одновременно с этим ясно выраженная любовная. Стоит отметить, что криминально-детективное начало (как основа сюжета) не востребовано целевой аудиторией «женских» «мыльных опер» и противоречит ее мотивам просмотра сериалов данного жанра. Присутствие криминально-детективной интриги в «женских» сериалах принимается целевой аудиторией, если интрига составляет не более 20 процентов времени серии, носит легкий характер, является частью основной интриги.

— Сюжет, в котором развернуто представлены темы семьи, ее разных поколений, общества с сохранением выраженности любовной темы. Для зри-

телей важно наличие в содержании сериала сообщений разных уровней — о человеческих отношениях, проблемах социального плана, о самом «типе жизни» в современной России. *«Важно, чтобы судьбы персонажей были достаточно емко развернуты, отражены их чувства, то, что придает сериалу объем, — это для души, есть любовь, лирика, брачные отношения, социальная широта».*

Зрительский интерес к «женским» сериалам снижается, если им присущи:

— Актуализация темы беззакония и беззащитности человека, а также жестокость во взаимоотношениях персонажей. То и другое противоречит базовым потребностям зрительниц в просмотре сериалов данного жанра. *«Красота, доброта, возможность переключиться от суровой действительности в позитивный мир сказки, отвлечься». «Зло должно наказываться, достойные — вознаграждаться». «Жизненные несправедливость и обиды, сваливающиеся непрерывно жизненные невзгоды (обычно на этом строится интрига) должны быть преодолены, и каждому должно воздасться по заслугам». «Самые безнадежные в итоге должны раскаяться».*

— Наличие большого количества эмоционально тяжелых кадров. Для зрительниц 18—45 лет значимость данного критерия ниже, чем для более старших возрастов. Молодые люди более спокойно воспринимают напряженные сцены гибели, насилия в сериалах данного жанра.

— *«Слишком завинченный сюжет».* Этот критерий так же менее значим для зрительниц 18—45 лет, чем для более старших: *«Всё запутают так, что перестаешь понимать, что происходит, теряется интерес».*

— «Большое количество серости».

— Смещение акцента в сюжете сериала с любовной интриги на детективную, криминальную, что усиливает ненависть персонажей друг к другу. *«Такие сериалы смотришь из-за закрученной интриги, на голом интересе к тому, что будет дальше, в них мало чего есть для души».*

— Смещение акцента с любовной интриги на темы собственности, денег, бизнеса. Слабое развитие темы любви и других тем естественного жизненного цикла. Особенно чувствительны к этому зрители 55—65 лет; которым *«интересней смотреть о семье, любви, красивых взаимоотношениях, о том, чего в нашей жизни так и не было реализовано, а так хотелось бы», «для нас неактуальны темы бизнеса».*

— *«Холодность», «недостаточная эмоциональность»* общего пространства и героев сериала. *«Недостаток накала страстей, пусть даже несколько наигранных». «Такой стиль европеизированный, что ли, игры, холодноватый, малоэмоциональный».* Слабая эмоциональность героев, их «сдержанность» в проявлении своих чувств и переживаний, особенно в вопросах любви, в решении межличностных конфликтов снижают привлекательность сериала для его целевой аудитории.

— Небольшая представленность в сериале сильных мужских образов. Зрительниц раздражает, когда *«наиболее яркий, интересный мужской персонаж сериала наделен исключительно отрицательными качествами».*

— *«Рваность, скачки́ сцен, обилие (больше двух) не связанных между собой сюжетных линий и персонажей, слишком запутанный, замудренный сюжет»* — то, что мешает легкости понимания сюжета.

В отношении «женских» сериалов зрительницы говорили о неудачном озвучивании как о значимом недостатке.

— Для просмотра «мыльных опер» характерен «слушающе-смотрящий» тип просмотра. Какую-то часть серии зрительницы прослушивают, занимаясь своими делами, и поглядывают на экран лишь в наиболее привлекательные для них моменты. В связи с этим характерность, выразительность и четкость голосов персонажей для целевой аудитории играет весомую роль — *«хороший дубляж говорит о качестве сериала, позволяет с удовольствием его смотреть».*

— Большой объем времени уделяется диалогам. В связи с этим выразительность и разнообразие голосов персонажей так же играют важную роль, как

и безупречность звучания. *«Невозможно не раздражаться, если изо дня в день ты вынужден или прислушиваться, или неприятный резкий голос, или все монотонно».*

«То, что Петр говорит о Павле, говорит скорее о Петре, чем о Павле». То же можно сказать об идеалах и мечтанях самих зрительниц.

Отношение зрительниц к «сериальному миру» исследовалось не только посредством демонстрации самих серий, как обычно, но и посредством предъявления им текстовых описаний «сериала и его обитателей». Такой способ позволил лучше понять, какие именно смысловые конструкции востребованы зрительницами. В частности, им предъявили текст: «В историческом центре некоего крупного города России построили жилой комплекс из нескольких домов, рекламируемых как «дома для среднего класса». Новый микрорайон соседствует со старыми домами, в которых живут и по ходу сериала сталкиваются с новоселами люди из других социальных и культурных слоев».

Этот фрагмент сюжетной основы сериала зрительницы воспринимали следующим образом.

— *«Для сегодняшнего дня тема жилья очень актуальна в России. Это животрепещущая тема».* Зрители предполагали, что сериал начнется с этапа заселения людей в новый дом и коснется всех актуальных в этой связи проблем.

— *«Столкновение между собой новоселов и жителей старых домов, а также разных социальных слоев интересно и богато различными ситуациями». «Главное, чтобы авторы все сделали жизненно и ненадуманно».*

Зрительницы предлагали убрать из этого фрагмента некоторые моменты как нереалистичные.

— *«Жилье в историческом центре крупных городов у нас стоит миллионы, такая сумма недоступна простым смертным. Лучше сделать просто микрорайон, можно около центра, но можно и Бутово выбрать, там ведь последнее время было очень «весело».*

— *«Не очень понятно, кто такие представители среднего класса. У нас есть богатые, обеспеченные и бедные. Так вот — эти обеспеченные имеют разную степень доходов, но они все же не могут позволить себе купить жилье. Они либо переехали из старого жилья из-за его сноса, либо одну квартиру продали, а другую купили. Лучше убрать отсылку к среднему классу».*

В такой реакции проявлен один из парадоксов самосознания сегодняшней России: категория «средний класс» остается для россиян ненаполненной конкретным содержанием, не несет для них особой смысловой нагрузки. На уровне «сериального мира» это означает, что задача создания образа «среднего россиянина, зарабатывающего честным трудом и живущего в достатке» сопряжена с рядом трудностей. Остаться в рамках «реализма» при его создании представляется зрителям проблематичным. В этом случае может оказаться необходимым снабжать своих «героев» некоторым количеством «условных» или фантастических черт.

Зрительницам был также предложен текст: «Сериал отражает не только обыденную жизнь города, полного драматизма, юмора, счастья и трагедий, но и значимые события в стране». Отражение в сериале «значимых событий в стране» многим было не очень понятно. *«Это как будет выглядеть? Политика в сериале? Или трагедии, теракты? Что подразумевается под значимыми событиями в стране?»* Вот если фраза подразумевает «острые точки» современной жизни, *«а не новостные события, то это удачно — актуально, интересно».* По мнению зрителей, *«все будет зависеть от того, насколько будет интересно вплетено в сюжет сериала и хорошо подано — нам сложно представить, о чем речь, так как мы еще не видели».* В целом зрители сомневались в том, что «новостные события» могут быть удачно вплетены в сюжет и стать интересной для них информацией. *«О том, что происходит, и о последствиях, обо всем прочем наши новости обширно и популярно рассказывают».*

Зрителям показали еще один фрагмент: «Характеры и обстоятельства жизни героев максимально достоверны и узнаваемы. В то же время замес страстей и коллизий в сериале круче, чем в реальной жизни».

Их основная реакция: *«Отлично. Так и должно быть. Реальность должна превратиться в сериальные страсти»*.

Другой фрагмент текста: «Персонажи сериала — несколько семей, поселившихся в новом доме. Среди них есть люди хорошие и плохие, но большинство достигло определенного достатка своим трудом и продолжает напряженно работать».

«Бедная Настя»

Зрители позитивно воспринимали первую часть этой фразы. *«То, что люди хорошие и плохие, — это прекрасно, так оно и есть, и даже так, что один человек может быть и плохим, и хорошим в зависимости от жизненных обстоятельств. Но в целом кто-то больше хороший, кто-то больше плохой».*

В отношении второй части этой фразы зрители реагировали неоднозначно: *«Это кто у нас в России своим трудом достаток обеспечил?»* Не все понимали ее суть: *«Если речь идет о хорошей зарплате, то такие в России есть: программисты, юристы и другие». «Если речь идет о том, чтобы честно заработать на квартиру, то это уже неправда. Поэтому если под фразой «Достигли определенного достатка» имеется в виду именно это, так ее лучше убрать».*

Важное изменение самосознания в выработке стратегий социальной реализации у социально активного населения произошла в связи с ростом цен на московскую недвижимость, когда даже зарплата в две-три тысячи долларов перестала давать возможность купить собственное жилье. Возможность покупки жилья теперь начинается с гораздо более крупной суммы, уже сла-

«Родные люди»

бо достижимой легитимными способами. Такая ситуация рождает у населения не самое оптимистичное самоощущение и иные, чем прежде, соображения по поводу «стратегии социальной самореализации». Если пропорционально в несколько раз уменьшить суммы зарплат и стоимости жилья, то ситуацию можно экстраполировать и на регионы России.

Понятно, что зрительницы, как правило, не принадлежат к категории населения, обладающей соответствующими доходами, однако это самоопределение столь важно и стратегически очевидно, что затрагивает не только тех, кто реально принимает решение о покупке жилья, но и все население.

Зрителям предъявили фрагмент синопсиса сериала: «По соседству с ними в давно обжитых домах обитают студенты, рабочие, пенсионеры, музыканты, безработные и другие. Такая топография позволяет свести новоселов не только между собой, но и с представителями разных социальных слоев, возрастов, профессий и культур. Это многообразие станет источником бесконечного числа сценарных поворотов».

«Да, реалистично. Да, актуально. Богатый материал для рассмотрения проблем общества сегодняшнего дня». «Повод для массы конфликтов и перипетий. Должно получиться интересно».

Во время проведения фокус-групп зрители интерпретировали и свое отношение к семьям, живущим в предполагаемом «сериальном микрорайоне».

Текст описания: «Адвокат Сергей Николаев в молодости слыл удачливым следователем, мог сделать карьеру, но ушел в отставку и открыл собственную контору. Соседи Николаева нередко прибегают к его бесплатным советам в сложных ситуациях... Жена Вика работает администратором в Доме моделей, хотя по образованию она психолог, специалист по реабилитации жертв катастроф. Муж настоял на том, чтобы она ушла из Центра мобильной медицины, потому что ей приходилось летать в зоны стихийный бедствий и военных столкновений... Андрей особенно близок к матери, под ее влиянием пошел учиться на медицинский факультет. Неожиданно для родителей Андрей уходит из университета и вместе с другом детства открывает маленькое интернет-кафе...»

В целом зрители позитивно отнеслись к семье Николаевых: *«нормальная, обычная семья»*. Лишь у незначительной части возникало ощущение некоторой несогласованности в том, что мама *«психолог и не смогла разобраться в душевных переживаниях сына, при этом он с матерью близок, как написано»*. Был также непонятен контраст профессий: *«то она людей спасает, то администратором в Доме моделей служит, как-то неочевидна связь и непонятен путь, почему именно администратор и именно Дома моделей»*. Остальная часть зрителей находила объяснения этим моментам: *«Летала по горячим точкам, отсутствовала дома, вот и результат. А администратор, потому что была психологом, разбирается в людях, может ими управлять. И Дом моделей оставьте — красиво»*.

Зрители отмечали, что в последнее время появилось много сериалов, в которых герои — адвокаты. Принципиальных возражений против того, чтобы Н. был адвокатом, у зрителей не было, но они опасались *«избитости сюжетов, связанных с его работой»*.

Плюсы того, что Николаев — адвокат, по мнению зрителей, позволяют ему взаимодействовать с остальными жильцами дома и благодаря этому можно показывать разнообразные житейские ситуации: *«И с дачами, и с разводами, и еще много с чем»*.

Зрители хотели бы, чтобы было как-то объяснено то, что Николаев по-соседски дает бесплатные советы. *«Это невозможно. В общих чертах обрисуют, куда обратиться, а так, чтобы в сложных ситуациях бесплатно давать консультации, — неправда»*. Многие предлагали убрать сложность ситуаций и оставить намек на то, что он помогал, точнее, ориентировал соседей в том, как правильно поступить. *«Пусть он останется добрым — это приятно, хоть в сериале, только приблизить к реальности, — давал общие советы, направлял»*.

Другой фрагмент: «Катя Кастанаева живет в старом доме вместе со старшим братом и младшей сестренкой. Она учится в медицинском училище и устраивается на работу по вечерам в интернет-кафе. С ее приходом в делах стало больше порядка. Андрей влюбляется в Катю. Виктор, старший брат Кати, работает водителем грузовика на стройке и является фактическим главой семьи, поскольку мать давно уже лежит в клинике для душевнобольных. Настя, младшая сестра, умудряется постоянно попадать в самые нелепые истории, от забавных до опасных».

Семья Кастанаева вызвала неоднозначные реакции респондентов. Такие реакции были связаны как с сильным наворотом болезненных для зрителей ситуаций, так и с ощущением *«чернушности»*, а стало быть, надуманности. *«И дети одни без родителей, бабушек и дедушек, и мать в психушке, и на жизнь себе сами зарабатывают. Ужасно»*. Участники фокус-группы настаивали на том, чтобы в этой семье появился взрослый, заботящийся о детях, а мама не лежала в психиатрической больнице. *«Если уж надо — чтобы болела чем-то менее ужасным, например, что-то с позвоночником и она в загородном реабилитационном центре»*. В отношении психиатрической больницы зрители предлагали отделение неврозов, *«где мама восстанавливается от нервного срыва — она нормальная, но сорвалась от тяжести жизни и нуждается в восстановлении»*.

Персонажи детей — Кати, Виктора, Насти, — по мнению зрителей, «реалистичные, хорошие». Единственно неясный для них момент связан с работой Кати в интернет-кафе. *«Интересно, как девочка, учащаяся на медсестру, может навести порядок в делах интернет-кафе?»* Непонятно. Может быть, эта линия *«очень далека от реальности, если ее не облекут во что-то правдоподобное»*.

Фрагмент текста о семье Тормотти: «Паоло Тормотти, итальянец по национальности, преподавал в консерватории, остался в России, пел в оперетте. Он ушел со сцены, пошел работать поваром, а потом открыл собственный итальянский ресторан. Маша, вторая жена Паоло, помогает ему в ресторане, ведет бухгалтерию и «решает вопросы» с многочисленными контролерами. У супругов нет детей, с ними живет таджикский мальчик Дододжон, который остался без семьи. Паоло и Маша хотели бы усыновить его и по этому поводу постоянно советуются с Сергеем Н.».

Зрители воспринимали проживание итальянца в микрорайоне российского города как характерные для современности реалии. *«Сейчас кто только в России не живет, тем более в крупных городах»*. *«Колорит, хорошо. Расширение сюжета»*. В восприятии многих усыновление таджикского мальчика Дододжона семьей итальянца и русской — слишком сильная акция и поэтому кажущаяся нереалистичной. Зрители предлагали снизить закрученность, сделать мальчика русским, дать ему простое имя. *«Зачем такое невыговариваемое имя? Это же наш сериал»*. *«У нас беспризорниками можно спокойно бегать, а как только тебя кто-то к себе взял, тут же надо проверять, что это вы с ребенком делаете»*.

Зрителям также казался нереалистичным переход Паоло из музыкантов — *«тем более в консерватории»* — в повара: *«Так не бывает. Консерватория — это особый мир, они в такие профессии не идут»*. *«Он еще опереточным певцом был. Слишком не вяжутся его прошлое и настоящее»*. Зрители предлагали сделать Паоло владельцем ресторана и *«в качестве хобби готовить редкие кушанья и иногда напевать что-то из оперетт»*.

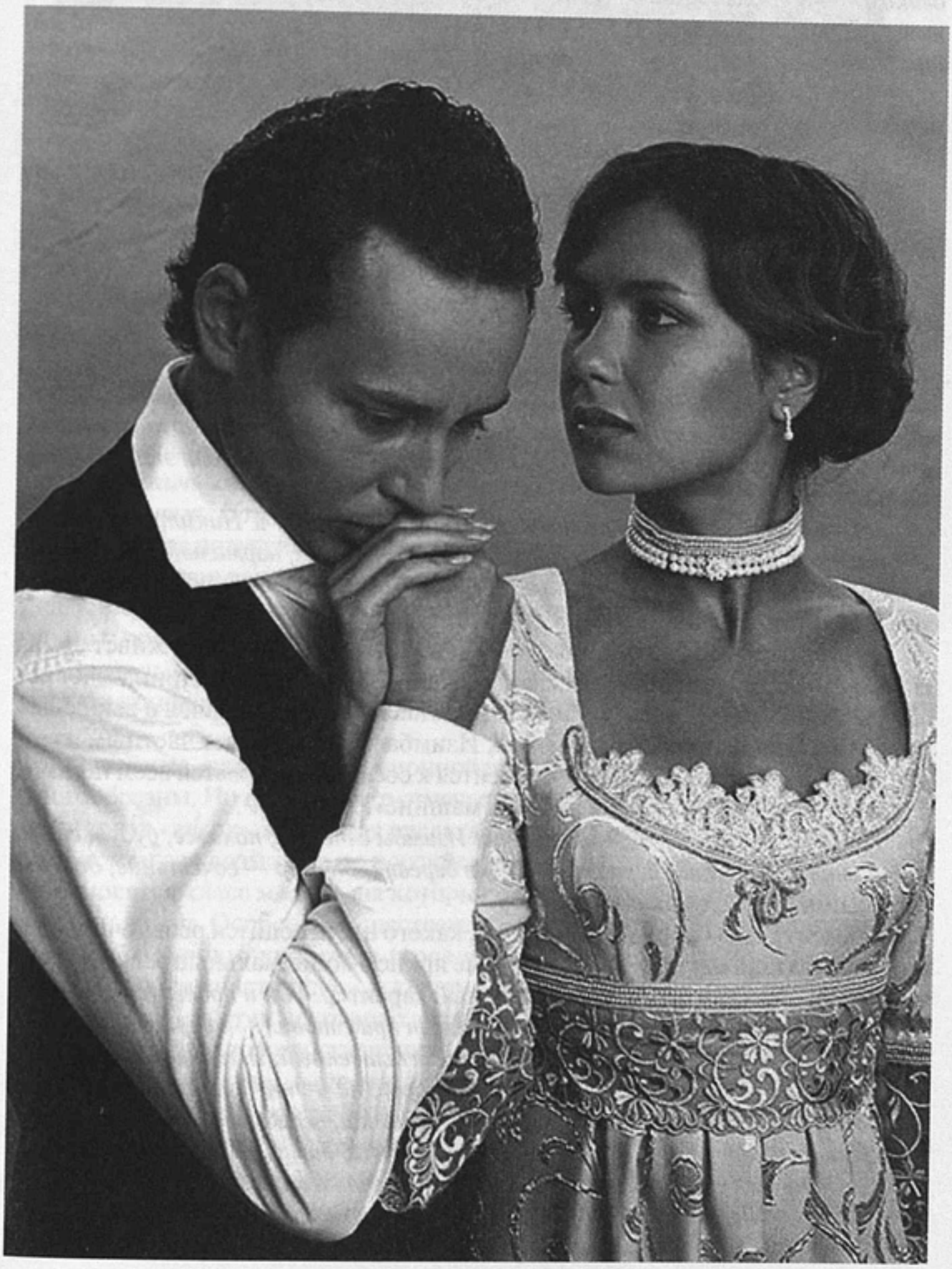
Зрительницы старшего возраста предлагали следующую историю перехода Паоло из консерваторских педагогов в повара: *«В 90-е годы, когда у нас в стране сами знаете, что творилось, Паоло был вынужден выживать, а так как его хобби было готовить, он подался в повара в хороший итальянский ресторан, а со временем открыл свой ресторанчик»*.

Теперь фрагмент о семье Павловых. «Так зовут художников-пенсионеров, которые получили дорогую квартиру в виде компенсации за старый дом, в котором жил отец Михаила Павлова. Он был знаменитым художником, рисо-

вал Ленина. Поэтому его дом с мастерской выстоял вплоть до того, как началось строительство нового микрорайона. Внучка Павловых Ирина училась за границей, теперь вернулась на родину. Она ищет место в новой обстановке и находит его рядом с Сергеем Н., став его любовницей».

Эта семья вызвала море позитивных реакций в ответах респондентов. *«Она будет душой сериала. Старая интеллигенция. Правильная, красивая речь, манеры, неспешность поведения, чаепития за накрытым столом, приятные отношения. Уютная квартира со старинной мебелью. Ах, соскучились по такому. Они, наверное, будут всех примирять, советовать, от них будет исходить тепло, спокойствие, очарование старых нравов».*

Рассказ о семье Ереминых: «В самой большой квартире одного из новых домов живет Алексей Еремин, инвестор, который построил микрорайон. В его собственности также находятся помещения на первом этаже, в которых располагаются магазины, ресторан, туристическое бюро, интернет-кафе. Еремин планирует построить еще один новый корпус, для чего надо снести дома вокруг. Алина, приемная дочь Еремина, хозяйка туристического бюро, зна-



«Грехи отцов»

комится со студентами Художественной академии, которые снимают коммуналку в одном из старых домов по соседству. Ее дружба с богемой тревожит отчима, но он не решается применить власть».

Эта семья воспринималась зрителями как «нереалистичная». Зрители не верили в то, что инвестор, *«имеющий такие большие деньги, будет жить среди простых смертных: это немыслимо даже с точки зрения безопасности. Он будет жить среди своих, за высоким забором с охраной или на Рублевке»*. Зрители были удивлены, *«почему у него приемная дочь, это не в стиле наших богатых, мы же не в Америке»*. Также многие видели противоречие в том, что *«человек, сколотивший такое состояние, не находит способов повлиять на свою дочь, и вообще непонятно, зачем на нее влиять, она же не ребенок, взрослая девушка, раз у нее свое агентство? Непонятно, где его жена?»*

Кто-то предлагал изменить сюжет, касающийся этой семьи. *«Сделать его директором строительной компании... богатый, но не настолько, чтобы отгородиться от народа». «Дать ему жену». «Дочь сделать родной, проблемные отношения между отцом и дочерью можно оставить. Он все время работал, ребенком не занимался, а когда спохватился, то дочери уже не нужен, да и обид на него у нее много. А он ее, как маленькую, пытается контролировать. Так в жизни и бывает». «Если дочь оставлять приемной, то от родственников». «Кроме того, убрать конфликт из-за художественной богемы, он же не праведник, сам не ангел, порядочные люди таких больших денег не имеют»*. Зрителей, особенно более молодого возраста, в инвесторе привлекал другой, недоступный для них образ жизни: *«Пусть будет холостой, нереалистичный, зато богатый, хоть по ТВ посмотреть, как такие люди личную жизнь налаживают»*.

В качестве недостатков зрители выделяли следующее:

«Слишком много открытых своих фирм: Никитин — раз, его сын Антон — два, Евсюковы — три, у Давлетшина тоже что-то вроде авторемонтной мастерской, Тормотти — пять, Алина — шесть. У всех по своему делу, только сироты без дела».

«Один-то приемный ребенок для сериала много, у нас это не распространено, а здесь из шести семей две с приемными детьми. Конечно, важно показывать, что надо усыновлять детей, это дело хорошее, но одной семьи для этого достаточно».

«Много героев радикально поменяли свои профессии: и Никитин с женой, и Тормотти, и Антон, и внучка Полищуков. Но обычных, нормальных полных семей как-то мало. Может быть, когда сериал будет снят, не так заморочено все это будет выглядеть».

Сюжет о семье Изимбы: «В одной из квартир микрорайона живет семья Изимбы — аспиранта МГУ, гражданина Ганы. Жена Изимбы Ирина ждет ребенка. С ними живет мать Ирины Галина Павловна, родившаяся и выросшая в деревне. Чтобы прокормить семью, Изимба подрабатывает частным извозом. Он очень доброжелательно относится к соседям и старается всем помочь, в том числе и тем, что подвозит их на машине».

По мнению зрителей, *«отношения Изимбы с тещей, похоже, будут самой эмоциональной частью сериала — она из деревни, он негр — сочетание, дающее массу самых разных моментов»*.

Момент размышлений тещи о том, какого цвета родится ребеночек, и то, как Изимба кормил тещу, вызвал самые яркие эмоциональные реакции респондентов, всегда носившие позитивный характер. *«Он и подвез просто так, и помощь соседскую предложил, и маме ужин приготовил — искренний, отзывчивый, добрый, теплый, заботливый, непосредственный. В принципе, наверное, негры такими непосредственными и бывают, не испорчены цивилизацией»*. В роли Изимбы зрительницы представляли *«певца, певшего песню: «Я шоколадный заяц, я ласковый мерзавец...» — он такой улыбчивый, милый, очаровательный. Если не сам певец, то похожий на него, располагающий, открытый»*.

«Сейчас в России кого только нет, и негр не в диковинку для крупного города, и «бомбят» они уже сейчас преспокойно, сама ехала, и Москву лучше любого

русского знают». Зрители позитивно воспринимали наличие Изимбы в сериале. Это, по их мнению, придаст ему изюминку, колорит, не снизит реалистичность сериала: *«герой хорошо прописан и на своем месте»*.

Вместе с тем, по мнению зрителей, исходивших из своего опыта современных отношений между соседями, подобное поведение неспецифично. *«Исходя из чего он такой добрый, если сам нуждается? Конечно, то, что он делает, хорошо; приятно, что такое осталось, но он неубедителен в том, что это действительно может быть, потому что не видно, что позволяет ему оставаться*

«Служба доверия»

таким в наше время. Он же не лопух, если в аспирантуре учится, и вряд ли является архаичным интеллигентом, который по-другому не может, так воспитан. Он — негр. Почему он так делает?»

На основе полученных результатов фокус-групп можно сделать вывод: зрительницы не заинтересованы в воплощении в «сериальном мире» реальной социальной структуры нашего общества. Эта структура не вызывала особого интереса у потенциальной публики сериала.

Зритель и сериал как бы заключают негласную договоренность об условностях, конвенцию о том, что вот это мы будем считать «реальным», а вот то — нет.

Основные «сдвиги» телевизионной реальности относительно «обыденной» многообразны. Но прежде всего отмечается продвижение имущественного статуса героев «вверх». «Видимая среда обитания» героев сериала, как правило, богаче, чем это возможно по российским меркам для людей их круга. К этому относятся класс машин, на которых ездят герои, их одежда, дома, в которых они живут. Особенно существенна для аудитории общепринятая условность обстановки: квартиры героев сериала всегда должны быть дороже и чище, чем те «настоящие», в которых могли бы жить описанные в фильме персонажи. Попытки некоторых телепроектов отступить от этой общепринятой условности в сторону «жизненной правды» вызывает раздражение и неприятие зрителей: *«нищеты мы навидались»*. Несмотря на то что все смотрящие понимают, что *«так не бывает»*, большего приближения к реальности они не хотят.

Важно отметить непременный сдвиг состава персонажей в современных сериалах относительно социальной структуры российского общества: «вверх» (олигархи, банкиры, модели, успешные бизнесмены и люди искусства, криминальные авторитеты и т.д.); «вниз» (бомжи и прочие деклассированные эле-

менты, проститутки, наркоманы); «вбок» (люди экзотических специальностей и наклонностей и находящиеся в «экзотических» местах: сыщики, сельские милиционеры, пограничники, летчики).

Сериалы, построенные на «культовых» фигурах, тиражируемых российскими СМИ (олигархи, банкиры, бомжи и проститутки, а также сыщики и бандиты), обладают сегодня для зрителей характеристикой «настоящей реальности».

«Значимость» просмотра этих историй дает зрителям ощущение символического прикосновения к современному общественному идеалу: власть — деньги — большие машины, «экзотические» меньшинства и «неприкасаемые». Наличие таких, ныне уже стереотипных, фигур придает сериальному пространству искомую зрителем «нереальность» (одна из новейших разновидностей «сказочности»). Она выражается, в частности, в своеобразной проективной идентичности: *«пусть бандиты, проститутки и олигархи испытывают настоящие беды и нарушают законы и нормы, а мы на это посмотрим и сделаем свои выводы»*. Такая ситуация наделяет обычного зрителя символическим всемогуществом, ведь образ «простого человека» на телеэкране не пользуется популярностью ни у зрителей, ни у создателей сериалов.

Целью сериала, как правило, является вовлечение зрителя в просмотр, приковывание его внимания к экрану. На уровне реализации «сериального мира» это означает, что:

— чувства персонажей — как негативные, так и позитивные — надо подать «крупным планом» (в некоторых сериалах камера с крупных планов лиц персонажей почти не уходит, что очень хорошо соответствует исследуемой реальности сериала);

— базовые сцены должны быть сделаны на уровне саспенса (невыносимого эмоционального напряжения);

— интрига сюжета должна быть максимально напряжена и, как правило, построена на принципе «а что произойдет дальше?» (наиболее легко соответствуют этому принципу такие сюжеты, как «Золушка», «Робин Гуд» и «Богатые тоже плачут», чаще всего используемые в сериальных мирах);

— необходим сдвиг характеров и образов героев к простоте (аудиторией востребованы четкие и максимально узнаваемые типы персонажей).

Такая картина сериального мира является хорошим средством уйти от повседневной идентичности, она приковывает внимание и наделяет зрителей символическим всемогуществом. Присутствие же в сериале «реальной» социальной структуры и «настоящих» мест действия будит обыкновенные, будничные жизненные ассоциации, не дает зрительницам уйти в идеальный «сериальный мир».

Однако нельзя сказать, что зрительницы совсем нечувствительны к «нереалистичности» «сериального мира»: просто надо отделять те «условности», которые они готовы принять именно как «условности», и те из них, которые кажутся им «нереалистичными». Зрительницы не готовы принять в качестве подлинных и те обстоятельства времени и места, которые слишком явно «заигрывают» с темами социальной справедливости, как, например, проживание инвестора в им же построенном микрорайоне или бесплатные консультации юриста соседям.

Будучи раз разбуженной, жизненная ассоциация — особенно если она проблемная — будет требовать мастерской сюжетной отработки, посвященной стратегии выхода из нее. Чем более реальна проблемная ситуация (жилищный вопрос, недостаток средств, болезнь), которая поднята в «сериальном мире», тем более реальный выход из нее должен предложить сериал — иначе целостность и символическая безопасность «сериального мира» будет нарушена, а у зрительниц усилятся базовая тревога и чувство незащищенности.

Примером является восприятие зрительницами наиболее «реалистичной» из представленных в сериале семей — семьи Митрохиных. «Семья Митрохиных состоит из матери Лидии Павловны, домохозяйки; отца Пет-

ра Михайловича, рабочего завода, и их сына Виктора, без определенных занятий».

Семья воспринималась зрителями реалистичной, но не совсем *«благополучной во всех смыслах. Таких большинство в России: сын проблемный, но вроде бы хороший парень, но ничего не хочет делать, отец и мать, видимо, измотаны жизнью, проблемы с деньгами — жалко их»*. Все зрители хотели оставить их в сериале: *«Это наша жизнь, пусть будут»*.

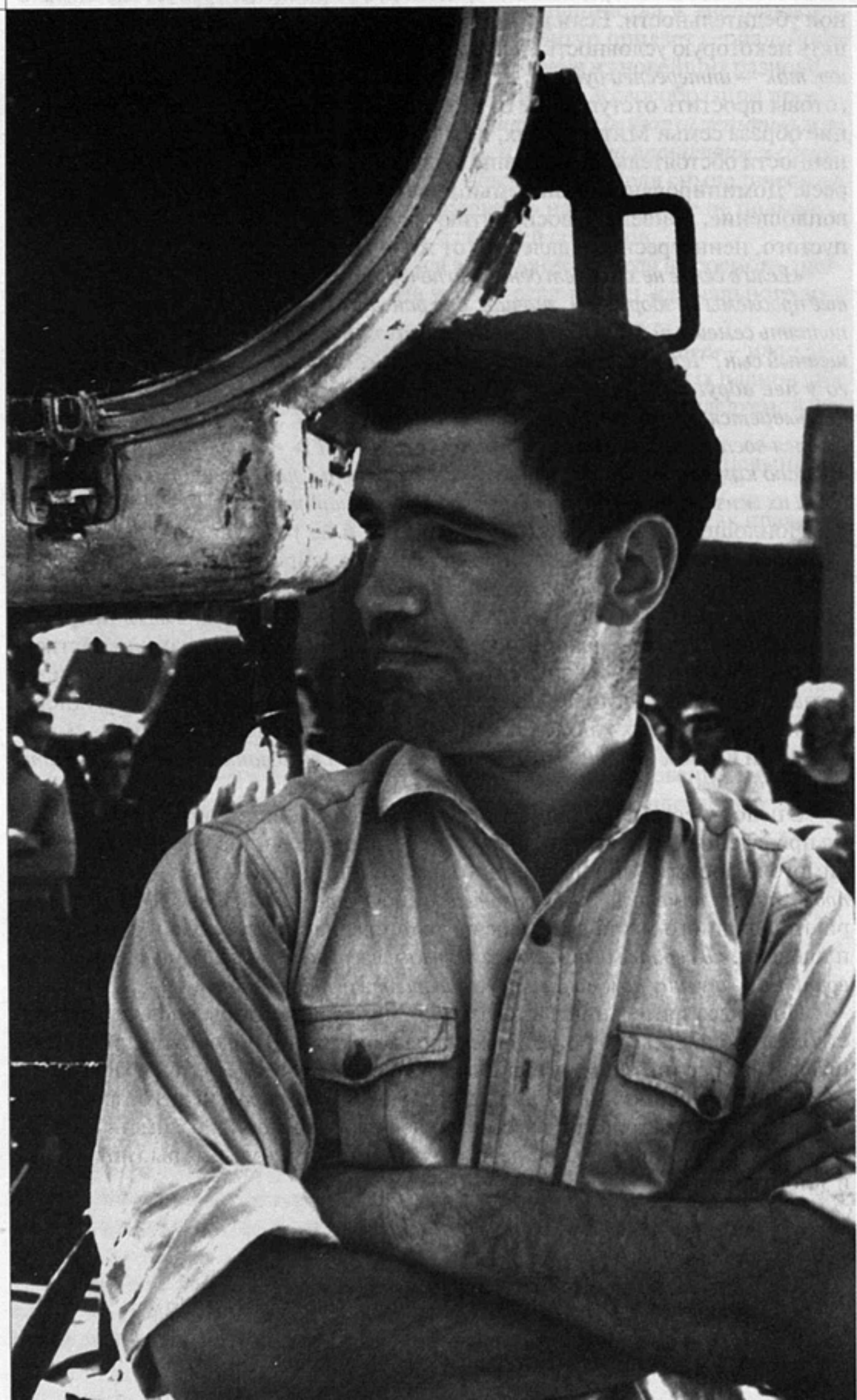
Именно эта сюжетная линия способна вызвать достаточно сильную включенность и сопереживание зрителей, а ее развитие требует максимальной убедительности. Если в отношении семьи Изимбы зрители готовы принять некоторую условность — сериальный допуск реальности: *«Пусть сделают так — интересней будет»*, то в отношении семьи Митрохиных зрители не готовы простить отступление от реалистичности и подлинности. Воплощение образа семьи Митрохиных, не отражающее глубины и узнаваемой жизненности обстоятельств их жизни, приведет к снижению зрительского интереса. Доминирование этой семьи в сюжете, тем более ее нереалистичное воплощение, приведет к восприятию сериала как надуманного, неблизкого, пустого, неинтересного, далекого от жизни.

«Если в семье не хватает денег, то почему мать не работает? Если у нее впервые проблемы со здоровьем, значит, она раньше была здоровой и вполне могла пополнять семейный бюджет. Если она домохозяйка, то почему у нее такой запущенный сын? Чем она занимается сидя дома, если не воспитанием ребенка? С чего у нее вдруг инфаркт, если деньги на жизнь зарабатывает отец, она не надрывается, кормя семью, ребенок у нее упущенный, значит, она не перетруждается воспитанием, от чего у нее переутомление?» «Если нам задают эту ситуацию как данность, то либо ее надо объяснить, либо изменить обстоятельства их жизни под те, от которых бывает инфаркт».

Воплощение важной сюжетной линии, и не только касающейся семьи Митрохиных, требует от авторов сериала балансирования между двумя гранями: максимальной реалистичности, но без превышения болевого порога, так как ситуации жизни семьи Митрохиных достаточно драматичны, а это может погрузить зрителей в неприятные для них переживания собственной проблематичной жизни. Вместе с тем, несмотря на все коллизии и невзгоды, выпавшие на долю этой семьи, ее члены преодолевают все трудности либо за счет личных качеств и ценностей, либо за счет хороших взаимоотношений в семье. *«Хоть сын и непутевый, но он выигранные деньги дал матери на лечение»*.

В целом места действия «сериального мира», сконструированные во время проведения фокус-групп, были одобрены зрительницами. В качестве значимого недостатка они выделяли только отсутствие действий на улице. *«Все происходит в помещениях, когда тяжело смотреть, узко, давит»*. В качестве варианта уличного места действия зрители предлагали детскую и спортивные площадки. *«В сериале дети есть, а детских мест действия нет, вот можно объединить — и улицу нам показать, и место для детей сделать»*.

Почти все зрительницы высказывали пожелание, чтобы в сериале присутствовали природные или красивые городские виды. В подобных сериалах для них важна красота, поэтому наличие в интерьерах разнообразия, красивых деталей, по их мнению, только украсит сериал. Кроме всего прочего, зрители на телеэкране присматривают для себя какие-то возможности позаимствовать дизайн интерьера, правильное расположение предметов, шторы, подушечки и многое другое.



Геннадий Шпаликов

Фото Г.Тер-Ованесова

ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ

Опыт потерь

Однажды мы шли на просмотр, Гена стоял в дверях с зеленым томом Чехова под мышкой. Я сказала: «Ген, оставь свое имущество, мы сюда вернемся». Генка засмеялся: «Нужно сказать — оставь здесь все свое имущество». Это правда. У него ничего не было, ни дома, ни вещей. Он был один, свободный от всяких связей, обязательств, и только творчество оставалось с ним, не уходило, не оставляло его, и я не знаю, не могу сказать, хорошо это или плохо, потому что творчество рвалось на волю, хотело жить, а воздуха не было. Генка нес его в себе, поддерживая несбыточной надеждой. Их много было, раненых и убитых на этом творческом поле брани, но судьба Гены представляется мне какой-то особенно злосчастной и мученической. Наверное, потому, что он не только не умел бороться, но и не хотел. Не царское это дело.

Он был романтиком, и это не было его выбором. Это была единственно возможная для него форма восприятия жизни. Наперекор всему он верил в справедливость и человечность мира. В нашем объединении «Товарищ» на «Мосфильме» Гену любили, понимали, что он такое. Признавали его талант, новый, необыкновенный воздух его прозы, его отношение к жизни, в которой мы жили и которую он нам открывал, защищая от нас самих.

И вот он пришел в объединение, чтобы снять фильм по повести Чехова «Скучная история». По всем правилам, Юлий Яковлевич Райзман, наш художественный руководитель, собрал совет, чтобы посмотреть и обсудить картину Шпаликова «Долгая счастливая жизнь», снятую им на «Ленфильме» и награжденную в Италии на Международном кинофестивале авторского кино. Тогда авторское кино как особый тип кинематографа еще только складывалось, к нему еще только подбирали формулировки, а Гена уже работал в нем и получил приз. Художественный совет был расширенный: пришли редакторы объединения и члены совета И.Маневич, Н.Атаров, С.Антонов, режиссеры Э.Климов, Л.Шепитько, Г.Щукин, М.Швейцер, С.Кулиш, может быть, кто-то еще, сейчас не вспомню. Гена сидел посреди комнаты, помахивая авоськой, в которой мерцал темным золотом приз — «Золотой щит» Бергамского фестиваля. Он был торжественный и немного взволнованный, надежда и осознание своих возможностей, и реальность осуществления мечты, и законное предчувствие славы, уже однажды сбывшееся, как будто читались в его лице. Потом все двинулись в зал, и начался просмотр.

Это даже нельзя назвать победой, это был триумф. Все обнимали и поздравляли Генку. Райзман протянул ему холеную бледную руку: «Ну что ж, за работу, молодой человек. Рад за вас». Решение было

единогласным: немедленно заключить договор на сценарий и поручить Геннадию Шпаликову постановку фильма «Скучная история». Заявку Гена написал быстро, но договор на сценарий не был подписан. Резолюция студийного начальства была короткая и внятная: «Заявку расширить. Непонятно, о чем будет фильм».

Э.Корсунская

Заявка
Ю.Райзману
В.Агееву[1]
Н.Глаголевой[2]
от Шпаликова Г.Ф.

Недавно я показывал вам «Долгую счастливую жизнь». Показывал на предмет работы. У меня был готов сценарий о дублере В.Терешковой. Тема космоса Комитетом пока что остановлена. К этому есть свои основания, о которых в заявке на работу писать излишне.

Я хочу снять у вас «Скучную историю» А.П.Чехова. Я к этой работе шел все время, с 66-го года, у меня есть план дела и все обстоятельства вокруг.

Я могу устно все рассказать об этом. Заявка, конечно, — не жанр, и свободы мысли тут нет. Мне необходимо снимать самому, ибо тот опыт потерь и недосказанностей, и опыт иной — все, что я успел понять в кинематографе, — приказывает работать самому. Основания для этого есть. Вы сами это знаете отлично. Объединение это для меня — родное. Мне необходимо это сделать. Подробности официальной заявки я бы писать не хотел. Расскажу подробно. А это прошу считать договорным документом.

Г.Шпаликов

11 апреля 1972 года
«Скучная история»
по повести А.П.Чехова
(заявка на киносценарий)
автор — Г.Шпаликов

Чехов написал «Скучную историю» сравнительно молодым человеком — ему едва исполнилось тогда тридцать лет.

В это трудно поверить, но это так, если внимательно и подробно прочесть эту повесть. Даже сам подзаголовок «Из записок старого человека» похож на мистификацию, подобно «Повестям Белкина», да и таких примеров в мировой и русской литературе немало.

Пересказывать, тем более в заявке, эту историю, вероятно, не стоит.

Скорее так: я хочу объяснить, почему меня давно уже и непреодолимо притягивает эта повесть.

В ней разобраны, и очень подробно, духовный и нравственный облик замечательного русского человека, среда, в которой он живет и трудится, его интересы, пристрастия, его ненависть ко всему мелкому, пошлому, его любовь к настоящим, стоящим вещам, его бесстрашие перед жизнью, достоинство, вера его в справедливость, доброту, человечность.

Он — подвижник — и в науке, и в жизни. Такими людьми, в конце концов, и держится мир. Я представляю, что такими были Тимирязев, и Павлов,

---

[1] Владимир Юрьевич Агеев — директор объединения «Товарищ».
[2] Нина Николаевна Глаголева — главный редактор объединения «Товарищ».

и Ландау. Таков, насколько я знаю, и Капица. И множество других людей, чьи имена не столь известны, но эта история не только про человека науки, она гораздо шире и захватывает, если так можно сказать, целую область нравственных представлений о счастье, добре, порядочности, верности своему долгу перед отечеством и перед самим собой.

Она по-настоящему современна, хотя и сочинена в 1889 году.

Но есть вечные проблемы и вопросы, неизбежно встающие перед каждым человеком: как ты прожил эту жизнь, такую, в общем, недолгую, краткую совсем, что ты оставил после себя людям, не только памятник или более скромную надпись рождения и смерти, но и память в сердцах.

Жизнь нашего героя сложна и противоречива, как, впрочем, и любая человеческая жизнь, но сохранить при этом достоинство — это счастливый удел, это — подвиг.

Чехов никого в этой истории не оправдывает, не обвиняет. В этом смысле он беспощаден, как может быть беспощаден хирург, если можно назвать беспощадностью борьбу за человеческую жизнь. Он здесь и насмешлив, и горестен, и даже терпим по отношению к своим многочисленным героям, но одно только несомненно — вся его любовь на стороне нашего героя, профессора Николая Степановича. Я всегда видел за этим образом самого автора, его чистоту, его беззащитность и — повторяю — бесстрашие.

В «Скучной истории» все интересно и совсем уж не скучно. Характеры настолько тщательно и подробно выполнены, все обстоятельства отношений между героями настолько крепко завязаны, что я зримо вижу и Катю, и семью Николая Степановича, и его учеников, помощников и просто знакомых.

Вижу этот город — это, скорее всего, большой университетский город, но не Москва, а, например, Саратов или Пермь, город на реке, старый русский город. Вижу переезд его на дачу, лето, устройство замужества дочери, грозу, которая внезапно объединила столь далеких друг другу людей, и долгие вечера с книгами или у Кати, и поездку в Харьков. Мне кажется, что я давно знаю всех этих людей, близко знаком с ними, вошел во все обстоятельства их жизни.

Я прекрасно понимаю, что все это иллюзия, возникающая при долгом и многолетнем чтении великих книг, но справиться с этим трудно, и тут ничего не поделаешь.

Я прошу руководство объединения и студии доверить мне постановку этой картины.

Фильм «Долгая счастливая жизнь», поставленный мною, который смотрели члены редакционной коллегии объединения «Товарищ», близок по настроению этой теме, схож интонацией.

До этого времени я делал только современные картины, и теперь мне хотелось бы сделать фильм по одному из лучших произведений русской литературы.

«Скучная история» А.П.Чехова для меня давняя и дорогая работа.

Г.Шпаликов

Публикация Э.Корсунской

Ч Т Е Н И Е

АНАСТАСИЯ ПАЛЬЧИКОВА

Один на один

СЦЕНАРИЙ

Глава первая. Запах женщины

Ошибки быть не могло. Она стояла в тамбуре, курила, и от нее пахло женщиной. Ромка ощутил этот запах, несмотря на крепкие сигареты, которые она засасывала. Ее черные неаккуратные волосы почти касались его лица, но она не оборачивалась. В руках у нее была сумка. Почти наверняка выходит. Ромка отмахнул рукой ее дым и втянул воздух. Втянул, не стесняясь, закрыв глаза. Да, ошибки быть не могло.

Ромка быстро прошел в вагон, забрал свой огромный рюкзак с верхней полки и вернулся в тамбур.

Электричка медленно, обдирая рельсы, затормозила. Кроме девушки и Ромки, никто больше на этой станции не выходил. На ступеньках Ромка посмотрел на выкрашенную в зеленый цвет будку. «Ртищево» — неравномерно растянулось над ее козырьком. Ну что ж, Ртищево, так Ртищево.

На улице был мелкий дождь. Он изрешетил землю под ногами и покрыл все мокрой слизью. Ромка надел капюшон. Рюкзак тяжеловесно закинул на плечи. Остановка была пуста.

Дождь облепил все вокруг. Ромка смотрел на расплющенные о стенки остановки осенние листья. Все здесь было пропитано убогостью и одиночеством. Грязная скамейка внутри станции, на которой никто не сидел. Забитое наглухо окошечко кассы, в которое никто не стучался... Ромка чуть было не упустил девушку. Она быстрым шагом уже подходила к концу перрона. Электричка за Ромкиной спиной грохнула дверями и тронулась. Ромка поспешил за девушкой. Теперь он мог разглядеть ее целиком со спины. Цветастая юбка, видавшая виды джинсовая куртка. На босу ногу надеты шлепанцы из кожзама на платформе. Дождь успел намочить черные волосы девушки, и они мотались прядями по плечам. Сумку девушка без видимого напряжения несла в руке. Ромка шел за ней, выдерживая нужное расстояние. Так они спустились по ступенькам перрона и подались в город. Вроде не заметила — Ромка успокоенно сунул руки в карманы куртки. Но тут девушка обернулась. Она бросила на Ромку нахмуренный взгляд и чуть ускорила шаг. Ромка тоже ускорил. Девушка свернула на улицу. И Ромка свернул. Он даже не разглядывал окружающий пейзаж. Цветастая юбка впереди и голые мокрые пятки, истово бьющиеся при ходьбе.

На следующей улице девушка снова обернулась. На этот раз они встретились взглядом. Ромка улыбнулся. Девушка резко свернула в какой-то переулок и перешла на бег. Ромка пробежал по инерции пару метров и остановился. Еще, чего доброго, подумает, что он маньяк. Девушка пробежала немного вперед, оглянулась — Ромка стоял под дождем. Он доброжелательно помахал девушке рукой. Она показала в воздухе неопределенный жест — типа придурок какой-то — и уже спокойным шагом пошла дальше. Ромка проводил взглядом ее худенькую попку под цветастой юбкой и наконец огляделся.

Дождь усилился. Но вряд ли дождь мог испортить виды Ртищева. Они и так были безрадостными. Ромка обнаружил, что он стоял почти на краю площади. Вокруг кое-как разбросаны старые двухэтажные дома. На площади было припарковано несколько машин, одна из которых — иномарка. Еще имелся короткий памятник Ленину и магазин с цветастыми витринами и решетками на окнах. Дверь в магазин была открыта. Ромка направился через площадь к магазину. И только на подходе увидел живых людей. Десяток женщин с продуктами прятались от дождя под навесом. В более удачную погоду они выбирались со своим товаром на пло-

---

Анастасия Пальчикова — кинодраматург. Окончила ВГИК (2008, мастерская Н.Рязанцевой, В.Антоновой). Публиковалась в «Искусстве кино». «Один на один» — дипломный сценарий.

щадь. Сушеная рыба, яблоки, овощи... Женщины изучали Ромку.

— Рыба сушеная, три штуки — десять рублей, — робко предложила самая смелая.

Ромка зашел под навес.

— Квартиру не подскажете, где здесь можно снять? — спросил он.

Дождь барабанил Ромке в спину.

Глава вторая. Урок Че

Дождь барабанил по карнизу глухими каплями. Проезжавшие мимо машины разбрызгивали лужи под окном — и даже сквозь стекло доносился в квартиру этот свистящий звук. Юла, она же просто Юлька, лежала на кровати, вытянув ноги на стенку, и рассматривала карту России, повешенную вверх ногами. Даже вверх ногами Россия оказывалась непомерно огромной.

Квартира, в которой лежала Юла, была в некотором смысле типичной. Мебель, компьютер, портрет Че, зеркало с китайскими иероглифами, на «икеевской» люстре подвешена «музыка ветра».

Под одной рукой Юлы лежал домашний телефон, под другой — мобильный. Длинными пальцами с коротко постриженными ногтями Юла неслышно барабанила по обоим телефонам. Она отрешенно смотрела на карту России. На фига нужна такая большая страна? Мобильник зазвонил — так, что Юла чуть подскочила на кровати. На дисплее сияло: номер не определен. Юла вся напружинилась и нажала кнопку.

— Алло.

Поняв, что это звонит мама, Юла обмякла, она успокоилась и расстроилась одновременно.

— Да, мам, привет, — у Юлы была манера говорить негромко, слегка устало. — Все хорошо. ...Да? А у нас солнце.

Юла глянула в окно для пущей уверенности. Дождь перешел на «ты» и уже резво обливал стекло Юлькиной квартиры.

— Мгм. Летнее. Жаркая осень, да... Ромка на работе. Да все хорошо, мам. Мгм. Папе привет.

Юла обессиленно отключила мобильный и отбросила его в сторону. Потом выпрямилась на кровати во весь свой невысокий рост. Юла была симпатичной и слегка полноватой. Она была будто неряшливая, из-под мятой домашней рубашки торчали ляжки. Юла оглядела карту. Ну вот на фига такая большая страна? Юла поводила по карте рукой. Она нашла Питер, поторчала указательным пальцем в этой точке, а потом зачем-то отмерила расстояние до Москвы, растянув ладонь, как будто расстояние от большого пальца до указательного сообщало ей количество километров. Потом Юла спрыгнула с кровати. Подошла к окну, рассматривала улицу. Потом просто постояла посреди комнаты. Потом подошла к телевизору. В тумбочке под ним стояли туго упертые друг в друга диски и кассеты. Юла села на корточки и посмотрела на кассеты. Выбрала она любимую комедию с Джимом Керри. Первые многообещающие титры под жизнерадостно торжественную музыку. Юла, развалившись на диване, тупо смотрела в экран. Появились первые кадры. Юла слабо усмехнулась. Одно и то же место, просмотренное миллион раз, всегда вызывало в ней смешок.

Вдруг улыбающийся во все зубы Джим Керри пропал — и на экране появилось ее собственное лицо, смотрящее в камеру. Изображение было почти черно-белым, с блеклым цветом, и чуточку рябило. Юла на диване напряглась, и лицо ее застыло.

Юла в телевизоре — совершенно счастливая — отошла от камеры, и в кадре появилась квартира — та же самая, только не обставленная, с большим столом.

— Ну чего, пошло? — спросила Юла в камеру.

— Давай, давай, — ответил ей мужской голос из-за камеры и помахал рукой, чтобы она отходила.

На столе стояли еда и выпивка. За столом сидели человек десять. И во главе — Ромка. Юла подошла к нему, Ромка обнял ее и улыбнулся. Гости негромко переговаривались — никто не знал, как начать.

— Ну, наливайте, что ли? — Ромка стал возбужденно и весело расставлять стаканы. Сразу было понятно, что он привык быть душой компании даже на собственной свадьбе. — Чего прям как не на свадьбе?

— А это чего, свадьба, что ли? Нечестно. Вы даже не расписывались, — сказал кто-то из гостей.

— Все равно горько, — тихо предложила какая-то девчонка.

— Горько! — поддержали.

Юла и Ромка смятенно обернулись друг к другу — в джинсах, простых рубашках, только у Юлы на голове была повязана розовая лента — и стали целоваться.

— Раз, два! — закричали гости...

Стоп. Юла выключила телек. Экран потух. На лице Юлы появились слезы. Она отвернулась от телека, будто там ее могли увидеть, и стала усиленно тереть щеки. Взгляд ее столкнулся с Че, который с портрета глядел куда-то в сторону телевизора, словно тоже заинтересовался свадьбой. Юла вытерла под глазами.

— Чего уставился? — зло спросила она Че.

Танюха была старой Юлькиной подругой. Вернее, знакомой — так считала Юла. Танюха работала менеджером в салоне сотовой

связи. На работе Танюха носила белую блузку, обтягивающие черные штаны и фирменный серо-буро-малиновый шарфик, она улыбалась и говорила тихим сладким голосом девушек из метро. Но в обычной жизни Танюха была просто Танюхой.

Юла облокотилась о стойку и уперлась в Танюхин бейджик с надписью «Менеджер Татьяна».

— Надо поговорить, — сказала Юла.

— В коридор, за лестницу. Я сейчас подойду.

Юла вышла в коридор, завернула за лестницу. За лестницей была небольшая площадка, где менеджеры могли спокойно покурить. Там оборудованы сиденья, стояли две пепельницы и висела табличка: «У нас не курят. У нас ведут здоровый образ жизни». Юла села на сиденье. Через секунду жвахнула тяжелая дверь на пружине и вышла Танюха. Она закурила.

— Ну? — Танюха глубоко затянулась ярко накрашенными губами.

— Ты мне можешь дать взаймы штуки четыре?

— Не, сама вся на мели. А чё случилось? Аборт?

— Не совсем.

Юла посмотрела в сторону — рассказывать Танюхе или нет?

— Ромка меня бросил.

Танюха замерла с сигаретой: если бы ей сказали, что их сотовая связь самая плохая связь в мире, она удивилась бы меньше.

— В смысле — бросил? К другой ушел?

— Не совсем.

— Блин, Юла. Что значит «не совсем»?

— Он уехал.

— Куда?

— Не знаю. — Юла посмотрела на Танюху такими глазами, что Танюха сразу присела рядом.

— Так... Подожди. Сейчас все будет, как надо.

— Я не могу...

Юла собралась заплакать. Но Танюха уткнула ее голову в свою грудь и стала гладить по голове.

— Ну, тихо-тихо... Скотина. Давно?

— Недавно.

Танюха выкинула в пепельницу окурок. Юла подняла голову. Она не плакала.

— Я пришла домой, а его нет. Вещи собраны. Остались какие-то носки грязные, футболка.

— И ни объяснил, ни записку не оставил?

— Оставил.

Юла порылась в карманах и показала Танюхе записку. На листе формата А4 примерно в середине было напечатано: «Прости. СВЗ».

— СВЗ? Что значит «СВЗ»?

Юла вздохнула.

Изображение, как в телевизоре, почти черно-белое, рябое, с блеклыми цветными пятнами...

Ночь. Ромка спал на кровати. Он равномерно сопел, обхватив подушку.

В ванной шумела вода. Юла набирала ванну — уже почти полная. Юла, растрепанная, в майке и трусах, сидела на краю ванны. Рядом стояли целлофановые мешки — все набиты фотографиями. Старыми накопившимися фотографиями. Юла взяла пакет, достала оттуда ворох — сколько рука схватила — фотографий. Глянула на них наспех и швырнула в ванну. Потом взяла еще пятерней — и тоже швырнула. В воде заплавал Ромка в детстве, Ромка с друзьями, Ромка в университете, Ромка с девушкой в обнимку, Ромка с другой девушкой в обнимку, Ромка с мамой... Потом Юла наклонилась и достала из-под ванны стиральный порошок. На секунду ее рука зависла, потом она сыпанула в воду от души. И стала размешивать рукой, как замоченное белье.

В ванную зашел Ромка.

— Юла, ты чего встала?

Юла не ответила. Она опустилась на пол ванной и заплакала.

Ромка зажмурился от яркого света и шока. Заглянул за край ванны.

— Ты чё делаешь?

Ромка разглядел собственные фотографии, частью уже съеденные порошком. И обалдел.

— Юла, ты с ума сошла...

Вынул пару фотографий, на которых уже непонятно было, что изображено. Юла посмотрела на Ромку — и, кажется, только теперь, при виде его живого и проснувшегося, к ней начало возвращаться сознание.

Ромка завис, отрешенно глядя как-то и на Юлу, и в ванну одновременно. Он бросил фотографии обратно в воду.

— СВЗ, — сказал он и вышел из ванной.

Юла размазала слезы и с остервенением кинулась за ним.

— Что ты говоришь? Что значит «СВЗ»?

— Синдром взаимной зацикленности. Когда все идет по замкнутому кругу. Ты кинула мои фотки, потому что я сегодня встречался с этой Катей и с «теплотой и трепетом», — процитировал Ромка, — вспоминал наш школьный роман... А я с теплотой говорил о Кате, потому что до этого ты пошла на встречу со своим Юрием Аркадьевичем без меня, потому что до этого я тебе не позвонил, когда задержался на работе, потому что ты мне за весь тот день не написала ни одной эсэмэски, чтобы хотя бы узнать, как я, потому что до этого я в выходные поехал к родителям привозить новый телевизор, потому что хотел побыть один, потому что мы поругались из-за нового чайника и ты обиделась, что в наших отношениях я всегда решаю, а тебя не спрашиваю, что тебе нравится, потому что когда мы познакомились, я подвез тебя домой. СВЗ.

Ромка взял с тумбочки зажигалку, автоматически щелкнул — зажигалка не работала. Он бросил ее на кровать.

— Никогда нет хрени, с которой все началось. Вдруг раз — и ты оказываешься посредине цепочки.

Юла закрыла голову руками.

— Я дура, — сказала она сквозь руки.

Ромка промолчал со сдержанной злостью.

Юла вдруг встала и ушла в ванную. Выключила воду и начала вынимать уцелевшие фотографии и выкладывать их на пол.

Внезапно и громко заиграли «Перцы» в комнате. Юла вздрогнула. Это Ромка врубил центр.

— Юла, ну ты чего?

Танюха обнимала Юльку за плечо.

— Да не, ничего.

— Так что такое «СВЗ»?

— Ну... наш один пароль такой.

Танюха снова закурила и глубоко затянулась.

— Чё, попроще пароль не могли придумать?.. Типа «ушел, не вернусь»... СВЗ, ё-моё.

Дверь на пружине скрипнула и на площадку вышел менеджер. Он был в пиджаке, с тем же, что и у Танюхи, серо-буро-малиновым шарфиком и с бейджиком «Дима». Он оглядел Юлу и напрягающим голосом обратился к Танюхе.

— Таня, — у него выходило «Та-ння», — добивай фильтр. У нас проблемы. У крупного клиента деньги со счета ушли. Много. Мы обкакались, ясно?

Танюха без страха глядела на менеджера.

— Ну ничего, у меня друг один в метро обкакался... Не, правда, на Филях. Натурально — накакал в штаны. И ничего — как-то же вышел из ситуации.

Менеджер Дима вздохнул.

— Таня! — Опять «Та-ння». — Здесь курить запрещено.

Менеджер показал на неоспоримую табличку.

— И чё?

Танюха встала, показала на две пепельницы, полные окурков. Обернулась к Юле.

— Ты слышь, побудь здесь. Я ща с клиентом разберусь и приду, ладно?

Юла кивнула.

— Все будет как надо!

Танька улыбнулась большим ртом и вместе с менеджером ушла.

Юла посмотрела в пепельницы. Танька не затушила сигарету, и та дымилась. Юла раздавила окурок, дождалась, пока перестанет идти дым, и вышла в коридор. Проходя мимо холла, Юла через стеклянную дверь увидела, как Танюха и менеджер разбираются с толстым представительным мужчиной. Танюха мило улыбалась и что-то тараторила, сложив руки у диафрагмы, как оперная певица. Юла проскользнула, чтобы не заметили, и вышла на улицу.

Юла снова сидела на кровати и смотрела на телефон, будто пыталась загипнотизировать его взглядом. Телефон не звонил. Тогда Юла неспешно взяла трубку, набрала номер. Все тот же милый голос: «Абонент временно...» Юла неспешно выключила телефон. Встала, оглядев комнату. Потом подошла к шкафу и открыла дверцы — на нее тут же высыпались вещи с полок. Юла подняла все это и комом засунула обратно. Она давила кучу, пока та не вошла на полку целиком. Убедившись, что больше ничего не вывалится, Юла открыла нижний ящик. Он был полупустой. В ящике лежали мужские трусы, мятая мужская футболка, сломанная Ромкина зажигалка (та самая!) и старая походная панама. Юла извлекла вещи и разложила их по кровати — бережно, словно какие-то артефакты. Перебрала по ним пальцами, рассматривая. Одну вещь за другой. Расправила мятую футболку и разглядела рисунок, хотя видела его десятки раз. Пощелкала зажигалкой, в сотый раз убедившись, что она не работает. Вся эта картина сильно смахивала на страницу старого детектива, где какой-нибудь Шерлок Холмс пытается определить внешность и место нахождения убийцы по случайно найденным уликам. Потом подошла к зеркалу с китайскими иероглифами. Внимательно посмотрела на себя. Бросила короткий взгляд на портрет Че, немножко завидуя его свободолюбию. И показала ему язык.

На вокзале было, как обычно на вокзале. Юла несмело подошла к стеклянным дверям, ведущим на перрон. Она посмотрела через стеклянные двери на идущих к поезду людей. И сквозь размытое стекло увидела все то же рябое блеклое изображение.

Они с Ромкой лежали в траве Подмосковья. Было лето. Рядом стояла машина, и из нее играла музыка. Было хорошо.

— Что, вообще ни разу никуда не ездила? — удивился Ромка.

— Не-а, никуда. Не знаю, как-то меня не тянуло... — Юла задумалась. — Нет, один раз я поехала. В Москву. В один конец.

Ромка улыбнулся, потрогал Юлькину мочку уха и уставился в небо.

— Как-нибудь мы с тобой съездим. Даже нет, уедем навсегда. Я раньше часто ездил.

— Куда?

— На сборы, соревнования.

— Ты спортсмен? — удивилась Юла.

Ромка помолчал.

— Пытался стать футболистом, так это назовем. Короче, я много ездил на сборы. И по-

нял, что есть только три города, где я хотел бы жить.

Юла вышла из стеклянных дверей вокзала на перрон. Сделала шаг навстречу поезду.

— Питер.

Ромка загнул один палец.

Юла смотрела на номера вагонов.

— Владик, в смысле Владивосток.

Ромка загнул второй палец.

Юла увидела свой вагон. На ступеньках стояла смурная проводница.

Юла показала свой билет, и проводница, даже не взглянув на лицо, пропустила Юлу в вагон. Юла прошла на свое место и села.

— И еще Тарантаевка.

Ромка отпустил все пальцы.

— Что это такое — Тарантаевка? — улыбнулась Юла.

— Есть такой маленький городок, незаметный. Мы там как-то играли матч в юношеской сборной.

Юла посмотрела в окно. Раздался радиоголос: «Уважаемые пассажиры, на третьем пути производится посадка на поезд шестьдесят восемь, Москва — Санкт-Петербург.

Глава третья. Соседка

Ромка наводил порядок в съемной квартире. Тащил старый ковер на балкон. На балконе рядком стояли грязные трехлитровые банки, и Ромка их, конечно, задел. Раздался грохот, Ромка вместе с ковром споткнулся и упал. Банки не разбились. Шмякнув ковер как придется, Ромка вернулся в комнату. Сдвинул стол к окну, развел шторы — немытые окна слабо замерцали.

Ромка поставил на полку пару привезенных дисков. Отошел на расстояние — и полка тут же рухнула вместе с дисками. Ромка тихо выругался, придвинул полку к стене и стал собирать диски. Неожиданно раздался звонок. Ромка оставил диски и вышел в коридор, сто раз повернул старый замок, открыл.

На пороге стояла соседка: руки в боки, лицо — в гневе.

— Не, ну и чё?! — рявкнула она прямо с порога.

Соседка, отодвинув Ромку, прошла в прихожую. Она была красивая, молодая, но потрепанная. Джинсы с надписью «Sexy girl» обтягивали попу.

Ромка, не успев еще ничего понять, прошел вслед за соседкой в ванную. Щелкнул свет — ванная представляла собой жуткое зрелище: треснутое зеркало, грязная раковина, какие-то тряпки. Но самое главное — при свете стало видно, что по всему разбитому кафельному полу разлилась вода.

Соседка зажала рот и застряла на пороге. Ромка — за ее спиной.

— Твою мать, а! — Соседка обернулась к Ромке и стала махать перед его носом руками. Голос у нее был громкий. — Ты чё тут делаешь, а? Не видишь, у тебя тут воды полна ванна?! У меня с потолка каплет!

Ромка попытался вставить слово, но вышло у него это, как у заики.

— Я-я...

— Ты, ты! Ты, блин, глаза разуй. Козел! Кто мне ремонт делать будет? Вон такущее пятно, штукатурка обсыпается!

Соседка пихнула воду, словно кошку, вода затряслась над разбитым кафелем и чуть-чуть вылилась за порог.

— Ты мужик или не мужик? Мужик, я тебя спрашиваю?! Ты чё, ванную починить не можешь?! Прально, вам лишь бы целый день водку сосать! Сдохли бы вы все, что ли. Козел.

Ромка не выдержал — резко прижал соседку к стене, сдавив запястья.

— Я в этой квартире нахожусь двадцать минут, поняла?! Я в ванную даже не заглядывал, поняла?! Я эту квартиру снял. Только что.

Оба выпустили пары. Ромка все продолжал прижимать соседку к стене, грудь ее под ярко-желтой футболкой была близко к Ромке, и только сейчас оба поняли положение. Соседка замолчала, сдавшись под мужским натиском, отвернула лицо. Ромка заметил в ее ухе сережку: безвкусную — под серебро, с фальшивыми красными камешками.

...Ромка часто дышал, прижимая Юлу к шкафу, он ее чуть раскачивал и смотрел на сережку — дешевую, с камешками, под серебро...

Ромка зажмурился и отпустил соседку. Та взглянула исподлобья.

— Ну, извини. Я же не знала, — пробурчала она виновато и уже слегка влюбленно.

Ромка, не отвечая, ушел в комнату. Соседка огляделась, пожала плечами, обернулась на ванную — там все так же колыхалась вода.

— Нет, ну с водой-то надо что-то делать, — сказала она.

Глава четвертая. Питер

— Нет, ну с водой надо что-то делать!

Это говорила тетка-дворник около подъезда. Она стояла вдвоем с дворником-мужиком, и оба смотрели, как с крыши ливмя стекает вода на асфальт.

— В пятнадцатой теперь, поди, уже мебель плавает, — мечтательно сказал мужик.

— На свете счастья нет, как говорится, —

тетка посмотрела наверх, на окна пятнадцатой. — Но нет его и выше.

Было пять утра. Был Питер. Юла подошла с чемоданом в руках, несмело оглядела дворников-пессимистов и зашла в подъезд. Гулко хлопнула дверь.

Она поднялась на третий этаж. Темная лестничная площадка. Несколько звонков у двери. Юла нажала.

Дверь со скрипом открылась — на пороге стоял молодой худой парень в одних джинсах, босой — Миклуха. Он держал в руках свечу.

— Привет, получил мою эсэмэску? — поздоровалась и одновременно спросила Юла.

— Проходи, свет отключили.

Миклуха пропустил Юлу в квартиру. Он со свечой впереди повел ее по темному коридору — длинному, как туннель. Юла постоянно обо что-то спотыкалась, слабо ориентируясь на свет свечки.

Через полчаса Юла сидела у окна на кухне — темной из-за отключенного света и огромной. Силуэт Юлы выделялся на фоне незашторенного окна. Миклуха со свечкой в руках пытался варить кофе, но толком было непонятно, что он там делает. Он гремел, пару раз тихо выругался...

— Ты уверен, что его в Питере нет? — спросила Юла.

— Ты же знаешь, он бы первым делом...

— К тебе пришел, знаю, — закончила Юла.

Миклуха все крутился возле плиты.

— Так, подожди, я не понял, ты что, собираешься все города объезжать?

Юла промолчала.

— Слушай, Юла, без обид, я к тебе хорошо отношусь, но кесарю кесарево. Ты же дальше магазина никуда не выходила. Ты инфантильный человек, Юла. Для женщины это, кстати, хорошо... Но ты же... у тебя на первой станции все деньги отберут.

— Да у меня нет. Нечего отбирать.

— Значит, тебя отберут. Продадут в рабство. Я упал, когда твою эсэмэску получил. Даже в мыслях не было, что ты одна прибудешь. Я, честно говоря, думал, вы с Ромкой приедете.

— Нет, с Ромкой мы не приедем.

Миклуха поставил чашки с кофе на стол, встал напротив.

— Юла, это глупо. Это очень глупо. Ну, честное слово. Это просто глупость. Если он пропал — волнуйся, рви волосы, обращайся в милицию. Если он сам ушел — волнуйся, рви волосы, переспи с другим. Ну как ты себе представляешь? А если его нет в этих городах?..

— Миклух, а почему он в футбол бросил играть?

Миклуха покрутил головой и чашкой.

— Нашла, что спросить, — Миклуха помолчал. — Многого он мог добиться, честно. Неудачно там в одном матче сыграл.

— Как?

Миклуха посмотрел на Юлу.

— Так. Восстановиться не смог после травмы. Был крутым футболистом... Вернее, мог стать. А тут тренер предложил чуть не в третьем составе играть. Ромка отказался. Ну и ушел. Он максималист с детства. Одни, видишь ли, с годами умнеют, а другие становятся старше...

Юла вздохнула, приготовилась встать. Но тут Миклуха поставил свой кофе. Сел напротив Юлы.

— Тебе прям так надо его найти?

— Прям так надо. — Юла посмотрела на Миклуху в упор. — Это все, Миклух, это вся жизнь. Если я его не найду, я умру.

Миклуха вздохнул. Хлебнул свой кофе, посмотрел на Юлу.

— Слушай сюда. Притча. Рассказываю первый и последний раз. Одну актрису решил бросить любовник. Она страдала да плакала. Собралась покончить с собой — только покончить жутко красиво, чтоб газеты надолго запомнили. Показать любовнику и всему миру, как романтично умирает брошенная женщина. Короче, надела дорогущее черное платье, лицо там, вуаль, шляпу. Застелила шелковые простыни. Выпила яд и легла умирать. Руки разложила в кружевных оборках. А через полчаса у нее началось страшное отравление. Она побежала в туалет, ее вырвало. Она кое-как встала, поскользнулась на собственной блевотине, упала, ударилась головой об унитаз и умерла.

Миклуха сам рассмеялся.

— Ты ужасные вещи рассказываешь, Миклуха.

— Вещи с выводом. Ты сейчас, как эта актриса. Не надо красиво — ударишься об унитаз.

— Ты мне можешь денег дать? Я верну.

Миклуха достал пачку сигарет.

— Вот женская логика. Откуда такая решительность? Ты его любишь?

— Люблю.

Юла вытащила из Миклухиной пачки сигарету.

— Убей, Юла, в себе лошадь. — Миклуха дал ей прикурить. — Я думал, ты не куришь.

— При Ромке не курю.

— Может, ты его хочешь найти, чтобы курить поменьше?

Они оба выпустили дым.

— Денег, конечно, дам, — закончил Миклуха.

Вдруг откуда-то из глубины квартиры

раздался глубокий, чуть с хрипотцой женский голос — голос пел спиричуэлс и пел красиво.

— Светка проснулась, — откомментировал Миклуха.

Они с Юлой стали курить и слушать, как Светка поет на рассвете старую негритянскую молитву.

Днем Юла сидела в питерском кафе. Сидела за барной стойкой. Она закончила пересчитывать деньги, которые ей дал Миклуха. Запихала их в кошелек, кошелек — в сумку. И стала задумчиво помешивать чай. Бармен растирал бокалы.

— Это что ж за девушка, которая Достоевского читает? — раздался за спиной мужской голос.

Рядом с Юлой остановился мужчина — неприятный, из тех, кто хочет познакомиться. Юла бросила взгляд на книгу, лежавшую рядом с ней на стойке, — она только сейчас ее заметила: Достоевский. Наверное, оставил кто-то...

— Это не я. Кто-то оставил, наверное, — ответила Юла.

Мужчина лукаво улыбнулся и отошел.

Когда Юла уходила, она забрала бесхозного Достоевского с собой, сунув в сумку.

Глава пятая. Серебро

В Ртищеве, как во всех маленьких городках, больше похожих на деревню, был клуб, бывший ДК. И именно по лестнице этого клуба поднимался Ромка. Расшатанные перила грохотали при каждом его шаге. На лестничной площадке Ромка толкнул дверь на тугой пружине. Перед ним стоял ряд сцепленных между собой кресел — как из старого кинотеатра — с красной прорванной обивкой. На креслах сидели местные парни лет по восемнадцать, лениво переговаривались и лузгали семечки, все пространство мраморного пола перед ними было усеяно шелухой. В углу стояла серебристая мусорка, а над ней надпись: «У нас не мусорят». Как только Ромка вышел на площадку, парни замолчали, слышался только треск шелухи. Они сцепились с Ромкой взглядом — не враждебным пока еще, но хозяйским и предупреждающим. Ромка старался не напарываться. Он поправил рюкзак на плече.

— Не подскажете, где Александру Тимофеевну найти?

Пауза. Один из парней вальяжно показал большим пальцем за спину, куда-то в глубь клубного пространства. Ромка кивнул — типа спасибо — и прошел мимо парней.

Александра Тимофеевна — с такой прической, что сразу было видно: заведующая клубом — стояла на стуле и вешала плакат с объявлением. Ромка смотрел на нее снизу вверх.

— Александра Тимофеевна?..

— Я.

— Мне сказали, к вам можно подойти. По поводу работы.

Александра Тимофеевна смерила Ромку взглядом.

— Давайте помогу, — предложил Ромка.

Александра Тимофеевна слезла со стула. Ее каблуки, ее стать и ее накрашенные розовым губы тоже полностью соответствовали должности заведующей.

— Всё уже. Помогу! Там вон тоже сидят, помощники.

Она снова оглядела Ромку — на этот раз с большим любопытством.

— Это ты, что ли, у Маркеловой квартиру снял?

— Я.

— Ясно.

Александра Тимофеевна пошла по коридору к небольшой фанерной двери. Ромка — за ней.

— И чем хочешь заниматься?

— Чем угодно. Могу слесарем работать, могу провода чинить, технику таскать.

Александра Тимофеевна обернулась.

— Богатый репертуар. Дискотеки можешь вести?

Ромка слегка растерялся.

— Могу, наверное. А у вас разве некому? — кивнул он за спину — туда, где остались парни на креслах.

Александра Тимофеевна стала отпирать дверь.

— Некому... А кому? Сашка колонки спер в прошлом месяце. Свиридов вон напился — весь праздник сорвал. А тут знаешь как — без дискотеки совсем звереют, нужен эмоциональный выброс. Сможешь? Чтобы не воровать и не напиться?

— Смогу.

Александра Тимофеевна стояла на пороге открытой двери.

— Чего ты к нам приехал-то? — Она впервые улыбнулась. — Попугайчик в тайге.

Ромка пожал плечами.

— Зайдешь? — спросила Александра Тимофеевна.

— Если нужно, — помялся Ромка.

Александра Тимофеевна махнула рукой, зашла в свой кабинет. Уже закрывая дверь, обернулась.

— Возьму на испытательный срок. Но учти, зарплата маленькая. В пятницу приходи, часа в четыре. У нас теперь все танцы в пять начинаются — так меньше урон здоровью. Ночью совсем, сволочи, звереют.

И она захлопнула дверь.

Ромка возвращался к своему дому — все с тем же рюкзаком на плечах. У подъезда он приостановился — на лавочке сидела соседка.

Все в тех же джинсах, но на этот раз в гипюровой белой кофте со стразами. Увидев Ромку, она встала. Замялась, неловко сжимая руки.

— ...А у меня там отец опять запил. Ничего, если я у тебя посижу немножко? — Она сделала паузу, заглядывая Ромке в глаза, и предложила: — Могу посуду помыть.

Ромка сидел за ноутбуком, играл в компьютерную игру. Соседка — на стуле возле шкафа, на самом кончике, с прямой спиной. Оба молчали. Вернее, Ромка молчал, а соседка не знала, о чем заговорить. Ромка, уткнувшись в монитор, даже не оборачивался на соседку. Соседка исподтишка оглядывала его, заметила обозначенные под футболкой мышцы, руку на мышке ноутбука, обручальное кольцо на пальце. Прервав осмотр на кольце, соседка отвела взгляд.

— Ты к нам надолго, что ли?

Ромка обернулся. Посмотрел. Все те же сережки дешевые в ушах.

Ромка оставил игру и подошел.

— Встань, — односложно сказал он.

Соседка, повинуясь, встала к шкафу, за стул. Ромка отодвинул стул.

На секунду качнулась в ухе сережка в блеклом изображении...

— Сережки сними, — сказал Ромка.

Пауза. Соседка сняла серьги, отложила на стул. Ромка продолжал смотреть. Соседка посмотрела и, смущенно и откровенно, улыбнулась.

— Ну что, такой несмелый, да?

Глава шестая. Владивосток

— Я не несмелый, я жду, когда туалет освободится, — сказал на хорошем русском китаец женщине с полотенцем.

Поезд стремительно несся к Владивостоку. Впрочем, стремительно он несся вот уже три дня. Юла сидела в купе, читала. Напротив нее — мужик в джинсовой куртке. Он вроде даже совсем не переодевался: как вошел в поезд, так и поехал.

— Интересно? — кивнул мужик на книгу.

Юла приподняла обложку — это был Достоевский, которого она забрала из бара.

— Ну так. Я уже забыла, с чего началось.

Мужик кивнул, улыбнулся и стал смотреть в окно. Юла отложила книгу, потянулась... За окном летел пейзаж...

Во Владивостоке было пасмурно. Юла зашла в гостиницу, оглядываясь. Огромный холл, цветы в больших вазах. Гостиница была типичная, но Юла никогда не останавливалась в гостиницах, поэтому не знала, типичная она или какая. Юла постояла, думая, куда идти. Увидела стойку — за ней портье. Волнуясь, подошла к стойке и поставила чемодан. Портье закончил телефонный разговор, положил трубку и повернулся к Юле.

— Я могу номер снять? — спросила Юла, стараясь быть уверенной.

— Конечно, это гостиница. Здесь снимают номера. Вам одноместный, двухместный, трехместный?

— Одноместный.

— Одну секунду.

Портье что-то пощелкал в невидимом для Юлы компьютере.

— К сожалению, одноместные номера все заняты. Но я могу вам предложить отличный двухместный номер с видом на море.

Юла вынула из карманов тощую пачку смятых денег — тысячные купюры, пятисотенные — вывалила все на стойку.

— Хорошо. Давайте.

Юла зашла в номер. Бросила чемодан, оглядела апартаменты. Кровать, стол, шкаф, дверь в другую комнату. Юла подошла к окну — была длинная череда крыш, и между ними угадывался далекий клочок моря у портовой набережной. Юла вздохнула.

Начинался дождь. Юла с пакетами, полными яблок, бежала от рынка под дождем. За спиной у нее остались крытые палатки и небольшие магазины. Два пакета в ее руках мотались совсем не в такт бегу. Юла оглянулась, увидела справа каменный козырек. Подгоняемая дождем, заскочила под него. Это был милицейский пункт Ленинского района. Дверь была открыта и привязана проволокой, чтобы не закрывалась. Юла посмотрела в глубь каменного коридора — поежилась. Поставила пакеты на перила крыльца.

За спиной у нее тихо появились двое ментов. Один из них что-то насвистывал. Дождь ментов совершенно не интересовал, а вот Юла — очень. Пауза под твердый стук дождя. Юла и менты смотрели, как вода шмякается об асфальт.

— Промокли? — наконец спросил тот, который свистел.

Юла осторожно улыбнулась и стряхнула мокрую челку.

Второй, с ярко выраженной лысиной, молчал. Свистун пощурился на мокрую дымку за козырьком.

— Надолго льет. Зашла бы. Чё вон, сумки. Мы не съедим.

Юла сидела в тесной комнате с побеленными стенами. Посредине стоял огромный стол. Кроме первых двух ментов появился еще третий — толстый. Но толстый почти не участвовал в разговоре, сидел, тыкая в телефон. Юла обняла свои шуршащие мешки с ябло-

ками и неловко разглядывала углы. За окном хлестал дождь.

— Ну и льет, — заметил толстый, не поднимая голову от телефона.

— Как зовут-то?

Свистун оценивающе и, не стесняясь, оглядел Юлу.

— Юля. Но вообще-то все называют Юла.

Свистун переглянулся с лысым и прерывисто засмеялся.

— Юла... Вертишься много?

— Как раз очень мало. Почти домоседка.

— Значит, насмешка как бы.

Юла пожала плечами в знак согласия.

Свистун отстегнул кобуру, выложил на стол пистолет, крутанул его, как рулетку. Юла во все глаза посмотрела на пистолет.

— Стреляет?

Свистун снова переглянулся с лысым, и они засмеялись.

— А ты как думаешь?

Свистун прицелился, изобразил, что выстрелил, издав звук «пуф».

— Я хотела стрелять научиться, но как-то руки не дошли, — заметила Юла.

— Так приходи, научим, — снова загоготал свистун и глянул на Юлу уже конкретно, без намеков. — Я серьезно, приходи, постреляем. Часов в двенадцать вечера. Чтоб выстрелами никого не напугать.

Юла поправила челку. Хотела было замотать головой и отказаться. Но потом оглядела комнату: какие-то бумаги на железном сейфе — и зачем здесь сейф, среди этих голых стен и обшарпанных стульев?..

— А... А вы тут... отмечаете тех, кто в город приезжает? Ну, в смысле, вы могли бы, скажем, найти человека, который приехал в ваш город неделю назад или позже?

Свистун почесал шею.

— А на что мы есть? Могли бы, конечно.

Неожиданно в диалог вступил лысый. Он цедил слова сквозь губы и чуть прикрывал глаза, это придавало ему какую-то правдивую усталость и увесистость.

— Мы за это не отвечаем, нет. Это чужая забота. Но вообще найти можно... А тебе найти кого-то надо?

Юла кивнула.

— Фамилию, имя знаешь? — коротко спросил лысый.

— Знаю. Приехал две недели назад или неделю... На поезде.

— Пфь, — презрительно свистнул свистун, — проще простого: фамилия есть, поезд... Списки вон у техничек взять...

Свистун оглянулся на лысого.

Юла посмотрела на лысого, ожидая его подтверждения. Сложилась какая-то невидимая игра, в которой лысый вызывал у Юлы больше доверия и тем немного раздражал свистуна.

Лысый, подумав, кивнул.

— Ну чё? — Свистун улыбнулся Юле. — Придешь? Мы тебе постараемся списки достать.

Юла кивнула.

— Приду.

Лысый в упор взглянул на Юлу.

Во Владивостоке была ночь. Юла вышла из такси перед милицейским участком.

— Спасибо, — бросила она водителю и хлопнула дверцей.

Такси уехало, Юла проводила машину взглядом — может, пожалела, что вышла из нее... Посмотрела на участок — в окне горел свет. Оглянулась — вокруг тишина. Рыночек, где Юла покупала яблоки перед дождем, совсем вымер. Юла бодро вдохнула и пошла вперед, на здание.

В комнате, несмотря на голые стены, было довольно уютно. Кипел чайник. Толстый все так же играл в телефон и курил. Свистун и лысый сидели за столом. Юла — рядом со свистуном. Свистун хохотал над только что придуманной шуткой. Юла вежливо улыбнулась и взглянула на лысого. Тот молчал.

— Ну чего, Юла, не юли, — заговорил свистун и придвинулся поближе, положил Юле руку на плечо.

И даже под толстым свитером было видно, как Юла напряглась. Она слегка повела телом, надеясь, что рука свистуна упадет, но рука не упала.

— Чего? — бестолково спросила Юла.

— Ну чего? Ничего. Чего?

Свистун опять расхохотался. Рука его все мяла Юлькино плечо, опускаясь к локтю.

— Давай, расходись. Хочешь, еще анекдот расскажу? — сказал свистун.

Юла встала.

— Сейчас, я приду.

Она, стараясь не спешить, вышла. Пошла по темному коридору в сторону туалета. Откуда-то слышны были звуки, Юла шла вперед. Неожиданно сзади кто-то навалился на нее всем телом, Юла инстинктивно отпихнула, но ее зажали, толкнули во вдруг открывшуюся дверь. Зажегся свет. Это был лысый. Юла только на секунду увидела его глаза, и он сразу стал хватать ее за плечи, пытаясь поцеловать. Юла вырвалась, отбежала к окну. Всё молча. Лысый постоял, зная, что Юла никуда не денется, и неспешно пошел к ней навстречу, на ходу сбросив пиджак. В последний момент Юла вынула ногу из туфли и, сделав почти балетный мах, выставила ногу вперед, надавив лысому на грудь и остановив его. Лысый усмехнулся. И стал поглажи-

вать Юлькину лодыжку, обтянутую колготками и дальше вверх — до колена.

— Вы обещали списки, — сказала Юла. — Сначала покажи списки.

Лысый снова усмехнулся, отпустил Юлькину ногу, и она мягко упала на линолеум. Лысый прошел к столу, взял брошенный пиджак, аккуратно повесил его на стул, закурил и махнул рукой.

— Дверь напротив, на столе.

Юла надела туфлю и пошла в коридор. Ее трясло от шока, но она вряд ли это понимала. Лысый встал из-за стола, медленно пошел за Юлой, улыбаясь, разглядывая ее и выпуская дым.

Юла даже не обернулась на пороге, быстро заскочила, хлопнула дверью и задвинула на задвижку. Только когда Юла метнулась к столу, она услышала глухой удар в дверь. На столе лежало несколько листов, Юла схватила все кое-как, ломанулась к окну. Снова удар в дверь. Там что-то крикнули, но Юла не услышала за грохотом упавшей вазы с искусственными цветами.

Одно окно было в решетке, второе — нет. Юла задергала шпингалет, он не открывался. За дверью слышались шаги, суета, будто там кто-то собирался для атаки. Юла рванула на себя раму, шпингалет хрустнул, она неловко забралась на подоконник. Невысокий первый этаж. Царапнув руку, Юла открыла окно и спрыгнула. Слегка подвернула ногу. Двор. Фонарь слабо освещал здание. Соседнее окно распахнулось, зажегся свет, Юла увидела, как в окно высунулся лысый. Юла отпрянула к стене, в темноту.

— Юла, эй! — позвал лысый наугад.

Тишина. Юла часто дышала. Смяла бумаги и засунула их в карман.

— Юля!

Тишина. Лысый захлопнул окно. Юла еще некоторое время постояла в тишине, успокаивая дыхание... И вдруг кто-то крепко обнял ее за плечи.

— Что ты, — сказал довольно ласково, — пойдем внутрь.

Это был толстый. Юла заколошматила что есть силы, куда попало, наугад. Потом рванулась вперед — и побежала. Валяющаяся проволока, перепрыгнула, обернулась. Толстый вытирал кровь с лица под фонарем.

— Дура! — закричал. — Ты чего? Дура совсем!

Наверное, он не хотел ничего плохого, может, даже не понял, что произошло. Но Юла уже вылетела на дорогу. Один дом, второй. Дворы. Завернула за угол. Без сил остановилась, прислонилась к стене дома. Сползла на асфальт и заплакала. Горько. Очень.

Коротко, словно на ненастроенном телеканале, промелькнуло...

Большая комната, люди возле компьютера. Разговаривают, спорят...

Юла вытерла слезы, достала из кармана смятые листки.

...Большая комната. Парень за компьютером двигал звуковые дорожки. Пожилая женщина что-то ему активно объясняла. А на диване сидел Ромка, просматривая диски. Кто-то завел в комнату Юлу, подтолкнул к пожилой женщине. Ромка обернулся на Юлу...

Юла сложила листки по-человечески и снова убрала их в карман.

В большой комнате звучало «Болеро». Пожилая женщина дирижировала в такт.

— Очень хорошо, по-моему, — сказала пожилая и обернулась к Юле. — Эти программы тебе не обязательно знать, на то есть инженер. Музыкальный редактор должен только подбирать нужную музыку. Деточка, нам очень нужен музыкальный редактор. Я уже не могу все это одна тащить. Боря сказал, ты хорошо знаешь музыку.

Юла солидно кивнула. Женщина снова обернулась к компьютеру.

Юла честно и внимательно слушала: звучало и звучало «Болеро».

— А долго будет вступление идти? — по-умному спросила Юла.

Женщина вопросительно оглянулась на Юлу.

— Долго так будет?

— Так — до конца, — отрезала пожилая.

Юла засмеялась еще сквозь недавние слезы. Поднялась с земли. Пошла вперед.

Юла шла по дороге. Вернее, брела, убитая. А день, как назло, был солнечный. Вдруг около нее затормозила машина. Опустилось стекло — за рулем сидел Ромка.

— Как вы быстро ушли... Давайте, я вас до метро подвезу.

— Спасибо, я пешком.

— На машине быстрее.

Юла посмотрела на улыбающееся Ромкино лицо и села в машину.

Юла сидела в наполненной ванне на корточках, только спина голая торчала. Держала перед собой помятые листки. Фамилии, фамилии... Закончив просматривать последнюю страницу, она бросила их на пол. Коротко набрав воздух, она опустила лицо в воду. Несколько секунд сидела неподвижно, потом подняла голову, по лицу стекала вода. И непонятно было, что это лицо выражает.

Глава седьмая. Белая

В Ртищеве день только-только начал клониться к вечеру, и дискотека в клубе была в самом разгаре. Окна нараспашку, оглушающая музыка. В зале толпились и толкались на потертом полу. Те парни, которые сидели на стульях ДК, не танцевали — они и здесь сидели на стульях, пили пиво, с хозяйским видом оглядывая танцующих.

Ромка стоял за пультом. Назвать этот пульт диджейским было бы роскошью — музыкальный центр, в который Ромка вставлял диски.

— А сейчас... — говорил Ромка в микрофон и был похож на самого себя на свадьбе. — А сейчас медленный танец для быстрых людей. И пусть светлый день за окном не убьет в вас интимного настроения. Поехали. Все приглашают всех.

Ромка поставил композицию, начались смелые и робкие обнимания. Ромка сдул со лба волосы и взглянул на девушку — он давно ее заметил, — она стояла у стены в белой юбке вокруг довольно крепких пухлых ног. Сейчас она смеялась, лениво отмахиваясь от парня, который пытался ее пригласить. Она была похожа на Юлу. Ромка загляделся на ноги, на смех и на белую юбку и не сразу обратил внимание, что парень со стульев пристально смотрит на Ромку. Ромка выдержал его взгляд и только потом сделал вид, что увлекся проводами.

Ромка нажимал кнопки — одну, вторую. Закрутились индикаторы на центре. Запустил следующий диск...

...Шел быстрый танец. Тук-тук — ритмично били в грудь басы. Все танцевали — не на жизнь, а на смерть. Мигала дешевая светомузыка. Девушка, что в белом платье, кружилась, разметая юбку вокруг ног. Ромка двигал в такт локтем возле музыкального центра и не спускал глаз с этой девушки. Пританцовывая, он спустился со сцены и пошел к ней. Парни это заметили. Самый главный — тот, что мерился с Ромкой взглядом, Свиридов, — сплюнул в сторону. Никто из парней не двинулся, они выжидали.

Ромка подхватил девушку сзади как раз в тот момент, когда она чуть не упала. Девушка рассмеялась.

— Давай потанцуй со мной, диджей!

Голос у нее был совсем не как у Юлы, хриплый и низкий.

Она взяла Ромку за руки. Ромка стал танцевать рядом с ней, не очень профессионально, но с шармом. Он обнял девушку за талию. Девушка улыбалась. Ромка раскрутил ее вокруг себя — *на секунду, в рябом блеклом изображении крутанулась Юла, разметав пышную юбку.* Но лицом к Ромке повернулась уже эта, в белом. Ромка облегченно заулыбался. И девушка улыбнулась в ответ.

— Это ты у Маркеловой квартиру снял?! — закричала девушка.

— Я!

Но девушка, видимо, не расслышала.

— Это ты у Маркеловой квартиру снял, диджей?!

— Я!

— Ничего не слышно — класс! — радостно крикнула девушка.

Ромка посмотрел на нее.

— Слушай, мне надо на место возвращаться! — прокричал он ей в ухо. — А ты дальше танцуй, хорошо?!

Ромку били только трое. Остальные стояли рядом. Белая юбка девушки металась на ступеньках клуба.

— Идиоты! Отвалите от него! Свиридов, отвали! Тебе мало, что ли, как в прошлом году! Чего вы пристали?

— Закрой рот, — сухо бросил Свиридов.

Девушка обиженно показала язык и ушла в клуб.

— Пойдем отойдем, — сказал один из парней. — Щас эта сука Тимоху позовет.

Ромку подняли на ноги. Как только он встал, — со всего размаха ударил Свиридова.

— Тварь.

Свиридов ответил ударом.

Вообще-то Ромка неплохо дрался, но парней было больше. И они не замедлили продолжить. Удар и удар.

— Валим. Тимоха! — бросил кто-то.

В двери клуба появилась Тимоха, Александра Тимофеевна, все с той же прической. Видно, ей доложили, и она всматривалась в сгущающуюся темноту. Свиридов оценил расстояние до Тимохи. Присел перед Ромкой на корточки.

— Тебе понятно? — спросил Свиридов.

Вопрос был риторическим. Друзья потянули Свиридова за куртку. Он еще раз несильно ударил Ромку, и парни побежали в околоклубную темноту. Ромка посмотрел им вслед. Сел на землю. Попробовал языком разбитую губу. Сквозь листья кустов видно было, как Тимоха, покружив возле клуба, ушла. И вдруг Ромка рассмеялся. Поморщился от боли. Сжал рукой разбитые губы. Но глаза продолжали смеяться. Ромка медленно, оттого что все тело ныло, откинулся спиной на железную оградку возле бордюра. Посмотрел вверх.

В салоне его машины негромко играла музыка. Юла — такая свежая — сидела рядом.

— Вы тоже надо мной смеетесь, да?

— Нет.

Ромка не выдержал и рассмеялся. Юла тоже невольно заулыбалась.

— Вот это я дура, — с чувством призналась она.

— Ты что, «Болеро» ни разу не слышала?

— Ни разу, — процедила Юла. — Дай сигарету.

— Не курю. И не люблю, когда девушки курят.

— Тогда останови.

— Покуришь, когда выйдешь. Ты лучше скажи, зачем музыкальным редактором шла?

— На работу устраиваться. Деньги нужны. Меня Борька привел. Где было место, туда и привел.

Они остановились на светофоре. Юла смотрела на спешащих через дорогу людей. И собралась плакать.

— Э, ты чего… Э-э, — Ромка попытался изобразить нежность.

— Никуда меня не берут. Никуда. Я уже в сто мест ходила. Не могу устроиться.

Ромка задумчиво посмотрел сквозь лобовое стекло.

— Это временно. Меня тоже не брали.

Юла подняла на него глаза.

— Правда?

— Правда. Я здесь-то только месяц работаю. Думаешь, я в музыке разбираюсь? Да ни фига. Я вот что люблю.

И Ромка на полную мощность вывернул «Перцев».

Ромка глянул на Юлу, вдруг убавил музыку, наклонился к Юле, понюхал. Юла удивленно улыбнулась. Ромка вернулся к рулю.

— Все женщины делятся на тех, кто пахнет, и тех, кто нет, — пояснил Ромка.

— Воняют?

— Нет, пахнут. Очень мало женщин, которые пахнут женщиной.

Ромка помолчал, повернулся к Юле.

— Ты пахнешь.

Ромка улыбнулся — опять почти одними глазами. Кровь из губы еще сочилась. Ромка поднялся с земли и побрел от клуба.

Глава восьмая. От перемены мест

Юла сидела в небольшом кабинете. Офисный стол, стул. Перед ней — мужчина в мятом пиджаке, он задумчиво покручивался на стуле.

— Значит, опыта работы у вас нет никакого? — спросил он Юлу.

— Нет.

— В рекламных агентствах вы не работали?

— Нет.

— Высшего образования у вас нет?

— Нет.

— И вы хотите найти работу?

— Да.

— Нда... — Мужчина пригладил волосы на затылке. — И какую цель вы преследуете, устраиваясь на нашу работу?

— Честно? У меня деньги кончились, а мне надо уехать из вашего города.

— А чем вам Владивосток не нравится?

— Я человека ищу.

Мужик посмотрел на Юлу. Подумал.

— Ладно. Будете стоять в костюме матрешки перед входом в трактир.

Юла лишь на секунду сделала большие глаза, но тут же кивнула — в ее положении не выбирают. Мужчина достал из тумбочки листок, протянул Юле. Она прочитала вслух: «Заходите к нам в трактир и устройте русский пир».

Мужик кивнул и нажал кнопку вызова секретарши.

— Сейчас принесут эту зазывалку на китайском.

— На каком китайском?!

— На китайском китайском. Вы как думали? Во Владивостоке китайцев почти столько же, сколько русских. Вы же не хотите, чтобы китайцы игнорировали наш трактир?

— Я китайского не знаю.

— Еще бы вы знали! Если б знали, вы бы тут не сидели... — Мужчина обернулся к вошедшей секретарше: — Принесли?

Секретарша протянула ему листок и ушла. А мужчина посмотрел на Юлу. И впервые попытался улыбнуться.

— Не волнуйтесь. Мы вам напишем русскими буквами, вы просто заучите, и всё. Будете говорить на двух языках.

Юла посмотрела с сомнением.

Ночью Юла сидела в своем номере над Достоевским. Горела настольная лампа. Юла дочитывала. И плакала. Рыдала. Она растирала глаза, смахивая слезы, чтобы не мешали читать. Перевернула последнюю страницу. Дуя губы от слез, пошла в ванную. На шкафу в номере висело зеркало. Проходя, Юла посмотрела в него. Остановилась. Она была в футболке — Ромкиной — артефакт, что остался после его отъезда.

Юла сидела в Ромкиной футболке на кухне и ела вареное яйцо. Протирая утренние глаза, на кухню вышел Ромка.

— Доброе утро, — сказала Юла.

— Доброе, — ответил Ромка.

Он стал набирать воду в чайник. Глянул на Юлу и довольно улыбнулся.

— Очень хорошо, — Ромка выключил воду. — Ты осталась у меня ночевать, и мы так и не переспали. — Он поставил и включил чайник.

— Мне это нравится.

— У тебя майонеза нет?

Юла встала и пошла к холодильнику.

Ромка заметил свою футболку. Помолчал. Вытер крышку чайника и не выдержал:

— Только вот почему ты в моей футболке ходишь, непонятно.

Юла не прореагировала, нашла старый майонез, с сомнением понюхала его.

— Мы с тобой не спали, а футболку ты мою с утра надела.

Юла молча вернулась за стол, выдавила майонез на яйцо.

— Ты меня слышишь? Ты хоть бы меня спросила. Надела мою футболку.

Юла обернулась.

— Тебе жалко? Могу снять. Могу вообще голой ходить.

Юла вдруг скинула футболку, бросила на стул — и, действительно, осталась в одних трусах. Ромка, оторопев, уставился на Юлу. А она продолжила есть яйцо. С майонезом.

Юла еще хлюпнула — и улыбнулась своему отражению в зеркале шкафа.

Трактир стоял на небольшой, уходящей вниз улице. У входа — цветная вывеска и искусственные цветы. Теперь там стояла еще и Юла в огромном костюме матрешки. Матрешка почему-то была совсем круглой и из нее торчали только лицо Юлы и нелепо худые руки по бокам. Лицо Юлы было размалевано под стать костюму, с двумя щедрыми красными кругами на щеках, но глаза оставались грустными. В руках Юла держала рекламки, но из-за широкого костюма раздавать их было неудобно, поэтому Юла просто ходила с ними, надеясь, что кто-нибудь возьмет. Странным голосом она вещала:

— Заходите к нам в трактир и устройте русский пир! — И, сделав паузу, неуверенно продолжала: — Хуон мань сьёнь ду чьё ван чоу!

Переваливаясь под круглой матрешкой, Юла ходила взад-вперед по улице.

— Заходите к нам в трактир и устройте русский пир! Хуон мань сьёнь ду чьё ван чоу!

Кто-то все-таки брал рекламки.

Глава девятая. От перемены мест

В Ртищеве была хорошая погода. Ромка шел от дома к магазину. Бровь была заклеена, на губах засохла болячка. На пути к магазину было футбольное поле, огороженное низким деревянным забором. Через поле путь был короче. Ромка через дырку в заборе зашел на поле и пошагал наискосок. Он уже почти дошел до следующей дырки между досок, когда увидел футбольный мяч. Ромка остановился, огляделся — вокруг никого. Подошел, посмотрел на мяч. Пнул его. Мяч отскочил от забора. И Ромка принял его. Снова кинул. Мяч снова отскочил, Ромка опять принял, поиграл сам с собой, сам себе отдал пас, кинул в воображаемые ворота... И через секунду он уже бегал, обрабатывая мяч, забрасывая его то в одну штрафную, то в другую.

А рядом за скамейками и кирпичами притаились парни — те, что избили Ромку, во главе со Свиридовым. Они восхищенно наблюдали за Ромкиной одиночной игрой.

— Крутой, — сказал Свиридов.

— Я тебе говорю, я его видел, — сказал один из парней, курчавый.

Они жадно ловили каждое Ромкино движение.

— Да, точно, он футболист, — снова сказал курчавый. — Сто пуд видел его. И Розка говорит.

— А чё говорит? — спросил Свиридов.

— В Интернете про него нашла, понял?

Парни снова затихли. Слышались только отдаленные гулкие удары мяча.

— Может, он нас будет тренировать? — вдруг спросил Свиридов.

Парни посмотрели на Свиридова.

— Ну чё смотрите? В чемпионат области хотите выйти?

— Да чё, предложи, — сказал один.

— Не, не согласится, — ответил курчавый. — Сто пуд не согласится.

Ромка стоял на тропинке, что вела от футбольного поля к магазину. Парни сбились в кучу и перегородили ему дорогу. Вели разговор.

— Не, серьезно, давай, — солидно говорил Свиридов.

Ромка усмехнулся одними глазами, оглянулся на поле, посмотрел на парней, машинально потрогал заклеенную бровь. Свиридов заметил.

— Да ладно, хорош, ты чё. Ну, прости. Дурка в голову дала. Пьяные были. С кем не бывает? Тяпнулись, типа, познакомились. — Свиридов обернулся за поддержкой к парням. — Без обид.

— Я уже не играю, — отрезал Ромка.

— Да мы чё, играть? Тренировать зовем. Типа, надрессируешь, — Свиридов покрутился корпусом, как в боксе.

Ромка внимательно посмотрел на Свиридова.

— Только на одном условии.

Свиридов не успел спросить. В следующую секунду Ромка вдруг выбросил вперед руку и что есть силы ударил Свиридова. Тот пошатнулся. Парни за его спиной поддержали. Подняли. Свиридов потрогал разбитую губу, посмотрел на Ромку. Сплюнул.

Через час поле оживилось. Ромка со свистком. Парни разминались — бегали, смешно задирая колени. Свисток, остановились — наклоны. Свисток — Ромка кинул им мяч. Парни с гиканьем кинулись в игру.

— Давай! Следи за Свиридовым! Веди. Справа! Не играйте, рисуйте! — кричал им Ромка.

Глава десятая. Тарантаевка

Юла сидела над чашкой кофе. Чайной ложечкой Юла трогала пенку, и рисунки ее менялись: чьи-то следы, полумесяц; то появится рожица, то сердце, то слеза, а то на поверхность кофе выплывет ядерный гриб.

Юла сидела в частном доме. Старые часы на стене. Скатерть, стол. В комнату вошла хозяйка — с банкой огурцов и сковородой картошки. Поставила перед Юлой.

— Спасибо, — Юла оторвалась от кофе.

На столе стояла и «турка», в которой варили кофе, — маленькая кастрюлька, почерневшая от огня.

— Ешь. Огурцы, кофе — в туалет забегаешься.

— Мария Алексеевна, скажите, у вас ведь маленький город? Приезжего человека сразу можно найти?

Мария Алексеевна готовила постель — взбивала высоченные подушки.

— Маленький — это верно. А уж найти — смотря какой приезжий. Вон в прошлом году к Филипповым Светкин ухажер приехал. Тайно. Так только через Борисова нашли.

— Через какого Борисова?

Мария Алексеевна помолчала. Заправила одеяло в чистый пододеяльник.

— Главный наш. Борисов.

— Губернатор?

— Да поглавнее.

Мария Алексеевна обернулась к Юле.

— Тарантаевка — городок маленький. Прямо скажем — деревня. От государства нам помощи никакой. Борисов тут почти все на свои деньги делает. Он дает, он берет. Но он, вообще-то, умный, Борисов. По радио в передаче рассказывал, что его любимые писатели Булгаков и Достоевский.

— Умный?

Мария Алексеевна подошла, завела часы.

— Мы привыкли. Говорят, к нему обращаются за помощью в моменты крайней нужды. Сама не знаю, Бог миловал. Кого отчаяние берет, идут к нему. Отец, мол, родной, помоги. Только платят потом.

— Чем?

— Чем могут. Не рассказывали, — Мария Алексеевна вдруг уставилась на Юлу с подозрением. — Да ты чего расспрашиваешь? Тебе что надо?

— Да так, любопытно. — Юла зевнула. — Спать хочу.

Юла встала, раскрыла сумку, протянула Марии Алексеевне пятьсот рублей. Мария Алексеевна посмотрела на купюру.

— Деньги вперед за все дни. Мало ли что.

Она стояла, непоколебима, как памятник. Юла залезла в сумку, вынула еще купюры, отдала хозяйке. И та ушла. Юла села на кровать, подложив руки под колени, попружинила, распробовав огромную перину. И легла.

Глава одиннадцатая. Розка

Был день. Парни только закончили играть в футбол. Ромка дал последние указания. Они попрощались, ударив руки, и Ромка вышел из дырки в заборе к скамье, на которой остались его сумка и куртка. Но теперь здесь еще сидела девушка. Та самая, за которой Ромка когда-то вышел из электрички, — Розка. На ней были все та же цветастая юбка, джинсовая куртка и шлепанцы. Вообще-то Розка работала продавщицей в магазине, но сейчас был обеденный перерыв, и она сидела, глядя на Ромку с женским вызовом. Ромка посмотрел на нее и предпочел сделать вид, что собирает сумку.

— Хорошо ты их дрессируешь, — сказала Розка. — Хоть окна теть Маше бить перестали.

Ромка промолчал. Браво застегнул сумку, закинул на плечо.

— Можно я тебя провожу? — спросила Розка.

Ромка посмотрел на нее.

— Обычно мальчики девочек провожают.

— Тогда ты меня проводи.

— Куда?

— До магазина, я там работаю.

Они пошли рядом. Розка загадочно улыбалась чему-то.

— А я тебя в Интернете нашла, — сказала она томно.

Ромка чуть удивился, промолчал.

— Роза, — представилась она.

Ромка кивнул. Розка кинула еще один загадочно зазывной взгляд.

— Ты помнишь, ты за мной шел, когда из электрички вышел? — спросила она.

— Помню, — ответил Ромка.

Подсобка магазина была завалена ящиками с товарами. Пыльно. Какие-то вещи, наваленные на кушетке. Ромка сидел в жестком кресле. А Розка напротив него, на стуле. Она смотрела на Ромку все так же загадочно и зазывно. Потом гибким движением достала из пачки сигарету. Ромка проследил за ней взглядом.

— Не против? — Розка вопросительно изогнула бровь.

— Не люблю, когда девушки курят.

Розка посмотрела на Ромку и прикурила. Затянулась. Улыбнулась. Потом быстро, но

плавно, вынула ноги из шлепанцев и положила их Ромке на колени. Ромка промолчал. Посмотрел на голые ступни. Длинная цветастая юбка тяжело свисала с худых ног. Ромка чуть приподнял юбку, погладил Розкины щиколотки.

— Розка! — заорали из-за двери, из магазина.

— Иду! — крикнула продавщица в дверь и снова посмотрела на Ромку. — Нравится? — негромко спросила она.

Ромка не успел ответить, раздался грохот, а потом опять крикливый голос:

— Розка! Иди давай сюда! Ящики упали!

— Нравится, — тихо ответил Ромка.

Ромка смотрел. Потрогал косточки на лодыжках — хрупкие, прозрачные.

— Знаешь, у женщин есть такие браслеты, которые они на ноги надевают? Ты не носишь?

Розка пожала плечами.

— Не дарили.

— Мне нравится, когда женщина такие браслеты носит. Красиво.

Глава двенадцатая. В своей штрафной

Юла застегивала браслет вокруг щиколотки. Она была уже в вечернем платье, и браслет — это был последний штрих. Застегнула — и цепочка легко соскользнула вниз. Юла оглядела себя в зеркале. Надо сказать, Юла одевалась безвкусно. Ее платье никак нельзя было назвать элегантным. Но она, видимо, осталась довольна — как платьем и дурацкими туфлями на высоком каблуке, так и макияжем. Она была готова.

И вскоре сидела уже у стойки бара того заведения, где по заверениям Марии Алексеевны любил бывать Борисов. Юла пила чай и смотрела на отражение в многочисленных бутылках и зеркалах бара — в них был виден вход. Она напряглась, когда в бар вошел Борисов. В сопровождении охраны и высокой девушки.

Юла взяла приготовленную книгу Достоевского, которую все возила с собой и села, развернувшись в зал. Она делала вид, что читает. И даже водила глазами по строчкам, чтобы было натуральнее, но руки на обложке слегка дрожали, и спина была слишком прямая, и ноги как-то чересчур красиво перекинулись, приподняв подол платья.

— Достоевского любите? — Борисов стоял рядом.

Юла опустила книгу. Борисов ее изучал. И охрана за его спиной тоже изучала.

— Люблю, — ответила Юла.

Разговор был окончен. Борисов прошел к барной стойке, казалось, не обращая на Юлу никакого внимания. Юла продолжала пить чай.

Один из охранников отгородил их друг от друга, облокотившись на стойку.

— Как всегда, Сергей Алексеевич? — вежливо спросил бармен.

— Люблю так, по-простому, у барьера, — и Борисов выпил быстро поставленную перед ним запотевшую рюмку водки, закусил лимоном.

Отставил рюмку. Он и охранники — видно, по давно заведенному ритуалу — собрались вернуться к столику, где скучала высокая девушка и ждала официантка. Но Борисов неожиданно отстранил охранника.

— Ты что сегодня вечером делаешь? — спросил он Юлу.

— Тут сижу, — ответила она.

— Искупнуться не хочешь?

В предбаннике было хорошо. Деревянные стены, большой стеклянный стол, цветы, бар, гитара даже висела на стене — все как положено. А не как положено — в углу стояла огромная кровать, накрытая чистым свежим бельем. На эту кровать Юла и косилась, сидя за столом. Она была завернута в простыню — очень плотно завернута для такого случая — и пила апельсиновый сок. Борисов вошел в одну из дверей. Он был мокрый и тоже в простыне. Глянул на Юлу и сразу прошлепал босыми ногами к бару, достал две холодные бутылки пива. Сел рядом с Юлой за стол.

— Ну?

Борисов щелкнул пультом телевизора. Шел футбол. Борисов глотнул пива.

— Ну куда вот, а? — спросил Борисов игрока, который отдал по странной траектории пас в пустоту. — Борисов еще глотнул. — Освежает... Справа же пусто, давай!

Борисов подался вперед, был голевой момент.

Комментатор, повышая градус, сообщал фамилии футболистов, которым переходит мяч. Но гол не состоялся.

— Нет, выше ворот, — снизил градус комментатор.

Борисов снова откинулся на спинку скамьи. Перестав интересоваться футболом, посмотрел на Юлу. Прожевал орешки.

— Тело покажи.

— Что? — испугалась Юла.

— Простынь снимай, говорю.

Борисов потянул за край простыни, но Юла вскочила как ошпаренная. Растерявшись, обернулась к телевизору.

— Смотрите, Зырянов гол забил, — сказала она слабо.

Борисов бросил взгляд в телевизор. Действительно, Зырянов забил гол.

— Зырянов молодец, — ответил Борисов. — А ты нет. Ты чё, футбол пришла смотреть? Давай.

Борисов махнул рукой, показав, что надо снимать простыню. А сам стал смотреть повтор гола. Юла натянула простыню повыше и тоже стала смотреть в телевизор под бодрые комментарии. Сглотнула. Она смотрела со страхом и надеждой... Но когда она отвела глаза от экрана, то встретила взгляд Борисова.

— Ты чего, в самом деле?

Борисов вместе с пивом встал и подошел к кровати.

Юла стояла с мукой в глазах. Борисов посмотрел на часы.

— У тебя есть полчаса, чтобы оправдать свое присутствие. Давай, развлекай.

— Хотите, песню вам спою? — в отчаянии сказала Юла и сняла со стены гитару.

— Тут кружок другой самодеятельности, Юля, — усмехнулся Борисов.

Юла старалась все делать быстро, только бы не идти к кровати. Крик утопающего — так это выглядело.

Юла тронула струны, начала петь романс, но голос тут же сорвался, и аккорд она не тот взяла. У Юлы в глазах стояли слезы.

— Нет, чего-то не получается. Сейчас, я лучше другое. Надо звук выключить.

Она нажала кнопку на пульте — выключила телевизор. Снова начала петь: «Я тебя не предам, как бы ты ни просил, не держи за рукав, мне хватило бы сил»... Вряд ли она пела Борисову. Она пела для Ромки. Голос у Юлы был не очень сильный, но каждое слово пробивало деревянные стены предбанника. Юла пела, как в последний раз.

Когда Юла закончила, Борисов сидел, положив голову на руки. Юла замолчала, ссутулившись над гитарой и опустив руки. Сейчас надо вставать, да? Борисов поднял голову. В глазах его стояли слезы... А почему же, спрашивается, Борисов не может расплакаться над проникновенной песней? Пауза. Юла сутулилась над гитарой.

— Так ты сюда не трахаться, что ли, пришла? — спросил Борисов.

— Нет, — Юла продолжала сидеть. — Я вообще-то хотела вас попросить помочь мне человека одного найти в Тарантаевке.

Борисов встал, накинул рубашку. Потянул шею в воротничке.

— Кого?

— Мужа.

Борисов обернулся, посмотрел на Юлу.

— Помогу.

Был поздний вечер. Юла сидела на крыльце дома Марии Алексеевны. Два фонаря над забором освещали заброшенную ее фигуру. Юла смотрела перед собой. Калитка, улица...

— Господи, помоги мне, — вдруг стыдливо прошептала Юла и закрыла лицо руками.

Она опустила руки на колени, выдохнула. Достала из кармана сигареты. И зажигалку — ту самую, что никак не работала. Она безнадежно щелкнула — но неожиданно появился огонек. Юла прикурила и выпустила дым. Она смотрела вперед. Но видела там совсем не калитку и не улицу.

Юла сидела в ванной на полу. Ромка стоял по другую сторону двери в коридоре. Скандал уже был в разгаре.

Ромка говорил из-за двери:

— Да не надоело тебе все время об одном и том же говорить!

— Да потому что мы говорим ни о чем! — прокричала Юла.

— Да на хрен ты тогда со мной разговариваешь, раз ни о чем? — зло ответил Ромка.

— Ну вот и всё.

— Ну вот и всё.

Пауза. Ромка сел на пол в коридоре у двери. Не выдержал.

— Меня достало уже. Когда ты, блин, начинаешь что-нибудь предъявлять, мы должны сидеть и это разбирать, как на допросе у психоаналитика. А когда я тебя что-нибудь спрашиваю, ты дверью хлопаешь, и всё, блин, — сразу ни о чем.

— А о чем? Ну, о чем?

— Так сделай, чтоб было о чем, блин, — завелся Ромка. — Ты хоть что-нибудь сделала? Хоть пальцем своим пошевелила?

— Сделала!

— Сделала?

— Сделала, да!

— Да.

— Да! Я как раз сделала! А ты сделал что-нибудь? Ты мне надоел уже, повторять про самопожертвование. «Любовь — это самопожертвование», — покривлялась Юла, цитируя Ромку. — Ты чем пожертвовал?

— Да ты много жертвуешь! Зажертвовалась уже!

Юла, разозлившись, со всей дури стукнула кулаком в дверь.

Юла открыла глаза. Последний раз затянулась и со всей силы швырнула окурок куда подальше в темноту.

Утром Юла, уже одетая, выходила из дома. Мария Алексеевна жарила картошку.

— Ты куда? Я завтрак готовлю!

Мария Алексеевна уже попривыкла к Юле и была дружелюбной.

— Спасибо, — Юла улыбнулась. — Я не хочу. Схожу куда-нибудь. Куда у вас можно сходить?

— Вечером в дискотеку можно. В театр, — Мария Алексеевна лихо переворачивала ломтики поджаренной картошки. — С утра разве что в Музей памяти города. Да там скучно.

Юла стояла в длинном коридоре. Старые мраморные подоконники и давно не мытые рамы. По стенам висели обтянутые полиэтиленом стенды. На них фотографии с разными событиями в городе.

В коридоре было светло и очень пусто. Скрип мелкой пыли под Юлькиными ногами разносился эхом. Юла, не останавливаясь и не торопясь, прошла мимо стендов с фотографиями почетных граждан, пожаров, детских танцев, новогодней елки с малышами... Она собралась свернуть, когда увидела в конце коридора табличку с надписью «Спортивный уголок». Подошла. Висели фотографии разных спортсменов, в основном — любителей, марафонцев. «Спорт издревле почитался в Тарантаевке священным». Почти у самого окна было несколько стендов с футбольными фотографиями. Юла с замиранием сердца пробежала снимки глазами... И увидела, что, аж, кольнуло под языком... Ромка — совсем молодой — гнал мяч по полю. Взмыленный, с нелепым, напряженным, увлеченным выражением лица. Юла прочитала подпись: «Матч юношеских сборных прошел в Тарантаевке в 2000 году». Юла стала смотреть остальные фотографии. Вот Ромка дает интервью в местную газету, улыбается, гордится. Ромка на поле после забитого гола — натягивает футболку на голову. Общая фотография — лесенка футболистов, Ромка снова улыбается, хотя его почти не видно. Ромка еще с одним парнем держит мяч на двоих. Юла, не отрываясь, смотрела на эти фотографии, как загипнотизированная, — отрывки эмоций, куски жизни. И вздрогнула, когда за спиной загремели ведра.

— Молоденькие были, как ты...

Юла обернулась. Сзади уборщица выносила ведра, швабру и тряпки из подсобки. Уборщица была необъятно широких размеров. В синем халате. Но говорила каким-то мелким, как бисер, голосом. Она поставила одно ведро в другое.

— Приезжали к нам. Молоденькие такие. Как сейчас вижу. Все шутили надо мной: «Баб Тось, иди в воротах постой, мяч не пропустим». — Уборщица наклонила широкие бедра и опустила тряпку в ведра. Как у них теперь жизнь сложилась? Один там, шибко его все хвалили. Может, он уже в каком-нибудь Голливуде, кто знает? — Она сняла со швабры мусор. — Мой вон внук тоже теперь футболом этим бредит. Уезжать собрался. Да я говорю — пусть. — Уборщица подняла ведра. — Спортсмены деньги большие получают. Может, чё выйдет путное... Ребятишек-то, — она кивнула на фотографии, — поди, по телевизору показывают. Хотя кто его теперь знает, как у них что...

Уборщица с ведрами пошла дальше по коридору. Юла посмотрела ей вслед и невольно перевела взгляд на фотографию Ромки.

Юла сидела в снимаемой у Марии Алексеевны комнате. Она спешно вытаскивала из кошелька ненужные визитки, бонус-карты, карты скидок... Вот наконец из специального кармашка вывалила свои фотографии. У нее было всего несколько: она маленькая на детском утреннике читает стих — такая восторженная, в костюме; она с мамой и папой, хмурая, с цветами; она уже взрослая, с братом — поджала губы, смотрит в сторону; они с Ромкой — случайно пойманный момент — сидят в кафе, едят мороженое. Юла разложила фотографии на пышных перинах кровати. Разные куски жизни.

В комнату заглянула Мария Алексеевна.

— Пойдем. Картошки поешь.

Глава тринадцатая. В чужой штрафной

В Ромкиной квартире был накрыт стол. За столом сидели Ромка, парни вместе со Свиридовым, девчонки. У Ромки на коленях сидела соседка. Пили. Пили, смеялись. Свиридов встал с наполненной рюмкой.

— Внимание. Хочу выпить за Ромео. Что он приехал в наш мухосранск. Что тренирует... И что он мочит нормально.

— Зачет, — сказала соседка.

Все выпили. Снова разговоры, гвалт. Соседка склонила голову к Ромке на плечо и зашептала в ухо:

— Почему мы с тобой еще не спали? Хочешь? Пойдем сейчас. У меня по гороскопу хороший секс до девяти вечера. Уже полдевятого.

Ромка улыбнулся. Отстранил соседку, встал. Вышел.

Он стоял на лестничной площадке, опустив голову вниз, смотрел сквозь перила.

Разговоры, смех... Это был московский клуб. Ромка сидел вместе с другом и был пьян. Он держал в руках оливки и кидал их, пытаясь попасть в рюмку на столе. Рюмка была перевернута вверх дном. И оливки отскакивали от стеклянного дна. Друг наблюдал за этим с философским видом.

— Рюмку переверни. Может, проще будет.

Ромка озадаченно поджал губы — действительно, как-то не подумал. Он перевернул рюмку.

— Ромео, мне кажется, ты достиг поставленной цели, — друг был явно трезвее. — Ты хотел напиться. Ты напился. Когда мужчина добивается поставленной цели, это хорошо.

Ромка показал рукой на рюмку — мол, еще налей. Друг налил.

— Господь Бог офигеет, когда узнает, из-за чего мы убиваемся. Ты поругался с Юлой. Чувак, это вселенская катастрофа. Но относись к ней проще.

Ромка помахал рукой, чтобы друг не приставал, выпил, вытер рот.

— Я ее люблю, — сказал Ромка буднично.

Ромка поставил пустую рюмку, прицелился — бросил оливку. Оливка отскочила в сторону.

— Видишь, все равно не попадаю, — показал Ромка.

— Ромка! Старцев? — раздался вдруг рядом женский голос.

Ромка с другом обернулись. Около столика стояла худенькая некрасивая девушка. И, улыбаясь, смотрела на Ромку.

— Ты не узнаешь? Катя Малафеева. Я тебя в «Одноклассниках» нашла, на сайте.

Ромка соображал.

— Катя! Помню. Привет. Я тебя не узнал. Садись, садись. Садись, давай.

Катя присела. Друг засуетился.

— Напиток всегда на выбор дамы. Чем будете водку запивать — кока-колой или соком?

Катя неприятно рассмеялась. Друг стал ей наливать. Ромка смотрел на Катю. Смотрел. Потом глянул вниз, на скатерть. Потом вдруг встал.

— Слушайте, вы извините, мне пора, — сказал он.

Друг удивленно глянул на него.

— Пора, пора. Я там забыл, там, это... Дела... Срочно... Что-то так... Вы тут пейте там, ешьте. Не стесняйтесь. А я пошел, да? Ну пока. Спасибо.

Ромка положил на стол купюру, отдал под козырек и вышел из-за стола.

Свиридов танцевал с соседкой, парни о чем-то балагурили. Ромка налил себе и выпил.

Глава четырнадцатая. Ртищево

Была поздняя осень. Вечер. Юла в свитере и легкой куртке ехала в электричке. Было холодно. Она вытянула рукава, чтобы ладони не мерзли, и смотрела в окно. Вагон был почти пустой. Напротив нее сидел мужик. Он был еще не старый, но выглядел неопределенно. В засаленной куртке, вечно «датый». Он разговаривал сам с собой и с Юлой одновременно.

— Я говорю: жизнь проходит. А они: «нет, нет». Я им говорю: жизнь проходит!

Новая остановка. Кто-то выходил, кто-то входил.

— Ты видела рекламу минералки, щас висит везде? — обратился мужик к Юле. — Рекламу минералки видела? Там написано — вот так, на весь плакат — жизнь дается один раз, живите. Ты поняла, да? Как будто просто реклама минералки — живите, мол, минералку нашу пейте. Но ты поняла смысл, да? — Мужик гордился, что разгадал подтекст рекламы. — Один раз живите. — Мужик поднял кривой указательный палец. — Один.

По вагону пошел мальчишка с гармошкой и целлофановым мешком для денег. Он играл «Антошка, Антошка, пойдем копать картошку». Юла посмотрела на его лицо. Мальчишка сметливо оглядывал пассажиров, прикидывая, кто сколько может дать. На секунду они встретились взглядами — Юла и этот мальчишка, — но он тут же пошел дальше. Около дверей гармошка его замолчала. Юла обернулась — мальчишка пошел в другой вагон.

— Жалко, денег нет, я бы дал, — сказал мужик.

Он тронул Юлу за коленку.

— Я вот чё...

Юла отодвинулась и надела капюшон.

Ей было неприятно. Невыносимый голос мужика и стук колес.

— Я вот сдохну скоро. А как жил? — Мужик горько махнул рукой. — Пил. Как дурак. С сорока лет ни разу трезвым не был. Все пропил. — Мужик чуть не расплакался.

Электричка подъезжала к станции. Мужик навязчиво придвинулся ближе к Юле. Вдруг вскинулся:

— Осуждаешь, да? Думаешь, пьяница он? А ты думаешь, чё, легко? Легко, думаешь, с жизнью вот так — один на один? Я тебе скажу. Жизнь — она вся из таких — «пш». — Мужик метнул рукой, изображая мгновение. — «Пш», поняла? Один «пш», второй... «Пш», «пш». И всё, кирдык. Надо этот «пш» уметь видеть. — Мужик посмотрел на Юлу. — И знаешь, в чем разница? Я не хочу эти «пш» видеть, а ты не умеешь. Чего капюшон надела?

Электричка затормозила. «Ртищево» — растянулось над будкой. Надпись освещали неровные фонари. Электричка стояла.

Мужик тронул Юлу за коленку.

— Все боятся, — заговорил он близко, — все за «пш» хватаются. Боятся, что больше «пш» не будет. Или боятся, что следующий «пш» будет хуже. Все хотят ухватиться — и так с одним «пш» всю жизнь. Поняла?

Юла вдруг вскочила и выбежала в тамбур. Соскочила в открытые двери в последний момент. Они захлопнулись. Электричка медленно стала трогаться. Юла дернулась за ней, только сейчас поняв, что забыла на верхней полке чемодан. Но электричка набирала ход.

На станции было противно. Старая будка, окошечко кассы, в которое давно никто не стучал. Было совсем темно. Юла проводила взглядом мелькающие все быстрей окна электрички и пошла вперед. Зашла в будку. На прогнивших лавочках лежали картонки. Юла пощупала лавки. Потом легла. Сначала оставив ноги на земле. Но через секунду по-

ложила на лавочку и ноги, подложила под голову сумку и закрыла глаза.

Ромка щелкнул выключателем и закрыл дверь. Он только вернулся из клуба. Юла стояла в коридоре в одном белом носке. Второй она держала в руках. Ромка начал раздеваться.

— Ты где был так поздно? — Юла говорила спокойно, уже перегорев.

— Да, с друзьями пили, — Ромка повесил куртку. — А ты чего в одном носке?

Ромка разулся.

— Мир тебе хотела объявить, — Юла помахала белым носком над головой, как флагом. — Помириться с тобой хотела.

Ромка чмокнул Юлу в щеку, пошел в комнату.

— Я тебя вообще-то ждала.

Юла осталась в коридоре.

— Да, извини. С друзьями сидели в баре. Полно народу. Знаешь, кого встретили? — специально спросил Ромка. — Катьку. Одноклассницу бывшую, еще до спортивной школы. Толстая была такая, а сейчас прям постройнела. Весело так было, заболтались чего-то, засиделись.

Слышно было, как скрипнула в комнате кровать. Юла прошла на кухню. На столе стоял торт, который Ромка так и не увидел. И бутылка шампанского.

— Я с ног валюсь! Пойдем спать? — крикнул Ромка.

Юла помолчала.

— Идешь? — крикнул Ромка.

— Я не хочу.

Юла посмотрела на торт, потом встала, взяла его и ляпнула со всей силы в раковину.

Была совсем поздняя ночь. Кровать у Ромки в комнате была расстелена, но он не спал. Сидел в кресле, поджав ноги. Его трясло — то ли с похмелья, то ли от страха. Тускло светило окно. Ромка огляделся — вокруг была темнота. Все вещи в комнате выглядели как-то странно — как развалины.

Ромка встал, подошел к стене и включил свет. Сразу зажмурился от яркости. И сразу потушил свет.

Ромка щурился от яркого света в ванной. Юла сидела на полу, в ванну набиралась вода. Ромка заглянул за край ванны.

— Ты чё делаешь?

Ромка разглядел собственные фотографии, частью уже съеденные порошком. Ромка обалдел. Постоял. Вынул пару фотографий, на которых уже непонятно было, что изображено. Юла посмотрела на Ромку снизу вверх.

— Мне еще тогда надо было с утра уйти. И футболку твою не брать.

— И футболку не брать, — повторил Ромка.

Он бросил фотографии обратно в воду.

— СВЗ, — сказал Ромка и вышел из ванной.

В комнате громко врубил «Перцев» на центре. Вошла Юла с несколькими спасенными фотографиями. Кинулась к Ромке.

— Блин, Ромка, прости. Дура я, — Юла заплакала. — Ну дура. Прости, Ром.

Юла стала обнимать Ромку. Он похлопал ее по плечу.

— Все хорошо, — сказал он спокойно.

Ромка снова включил свет. Он по-прежнему стоял у стены, тяжело прижимался к ней лбом. Ему было плохо. То ли от выпитой накануне водки, то ли от воспоминаний. Стал глубже дышать, чтобы не тошнило. Провел рукой по горлу. Обернулся, оглядел комнату. Постоял, пытаясь успокоиться. Потом опять выключил свет и вернулся к креслу. Сел.

Он сидел, как будто ждал непонятно чего. Темнота. Он стал дышать все чаще, чаще... — и вдруг его вырвало.

...Утро выдалось в Ртищеве теплое. Светило позднее солнце. И ничем Ртищево не изменилось с Ромкиного приезда. Только бабки возле магазина были одеты теплее.

Юла в магазине покупала еду на оставшиеся деньги. За прилавком стояла продавщица Розка — в той же джинсовой куртке. Только теперь под ней была теплая кофта.

— И грамм триста карамелек, пожалуйста, — сказала Юла.

Розка взвесила, а Юла отсчитала деньги.

— Пожалуйста, — Розка протянула пакет.

— Спасибо.

Розка посмотрела на Юлу — так она смотрела на всех неместных.

— Проездом или приехали к кому? — поинтересовалась Розка.

— Мгм, — неопределенно ответила Юла, забирая пакет.

Жуя хлеб, Юла вышла на улицу. Остановилась. Бабки ее оглядели.

— Рыба сушеная, три штуки — пятнадцать рублей, — робко предложила самая смелая.

— Нет, спасибо.

Юла пошла дальше.

Вечером в Ртищеве была дискотека. Из окон старого ДК мерцала и звучала светомузыка. Юла стояла возле дерева недалеко от входа и дула в кулаки, пытаясь согреться.

— Замерзла?

Голос рядом прозвучал неожиданно.

Это подошел один из парней Свиридова — курчавый.

— Мгм, — кивнула Юла.

— Не местная?

— Нет, — Юла улыбнулась. — Тут поезд на Москву только рано утром. Жду.

— Да ты зайди, погрейся.

Курчавый по-доброму кивнул на ДК.

В зале было намного теплее. Курчавый кивнул Юле.

— Стой здесь. Сейчас разогрев принесу.

Он улыбнулся и оставил ее, уйдя к парням. Юла встала около стены. Вокруг танцевали. Юла скользнула взглядом по фигурам — руки, ноги, платья, спортивные штаны... И вдруг она замерла... На сцене стоял Ромка. Юла даже отмахнулась, не поверив. Ромка, пританцовывая, что-то крутил. Казалось, что Юла сейчас бросится вперед. Музыка вдруг замолчала. Танцующие загудели.

— Ла-ла, — допел Ромка в микрофон. — Маленькая техническая неполадка. Уно моменто. Не остывайте.

И он нырнул в провода.

Юла стояла на месте, как прикованная. Оглянулась. Все ждали. Юла сделала шаг вперед. Но потом обессиленно прислонилась к стене. Музыка заиграла снова — и ей вторил дружный радостный возглас толпы...

...Курчавый вернулся с бутылкой и двумя стаканчиками. Но Юлы у стенки не было.

Ночью Ромка пришел домой. Зашел в квартиру, запер дверь. Швырнул сумку на пол. Очень хотелось пить — он налил себе воды, жадно выпил. В дверь позвонили. Ромка глянул на часы. Поставил стакан на подоконник, открыл холодильник, достал сосиску. В дверь снова позвонили. Ромка откусил и стал жевать. Снова звонок, настойчивый. Ромка с сосиской пошел открывать. Повернулся замок, распахнулась дверь. На пороге стояла Юла...

Они молча смотрели друг на друга через порог. Ромка нелепо дожевывал.

— Ну и бардак у тебя...

Юла вошла в квартиру мимо Ромкиной руки. Прошла в комнату. Села на подоконник. Несколько вызывающе вынула сигарету — последняя. Закурила. Оглядела квартиру. Ноутбук на столе, недопитые чашки, смятая простыня, коробка из-под презервативов — пустая, «музыка ветра» уже подвешена на люстре, даже портрет Че около окна. Наконец она остановила взгляд на Ромке. Тот стоял на пороге комнаты.

— Чай будешь? — спросил Ромка.

— Только чашки сполосни.

Ромка принес чай, поставил. Юлькина рука лежала на тумбочке. Ромка посмотрел на руку. Взял в свою. Юла не сопротивлялась. Ромка перебрал пальцы, потом наклонился, поцеловал один. Потом второй. Юла не обняла — а просто положила руку ему на шею. Они стали целовать друг друга — без страсти, осторожно, мелко, словно оставляя следы в лабиринте, по которым можно будет потом вернуться назад. В плечо, в руку, в губы, в веки. Так, целуя, и легли на кровать. Ромка прижал Юлу, посмотрел на нее сверху вниз, провел рукой — все было на месте: ножной браслет, дешевые сережки, немного размазанная тушь под глазами, светлая челка. Ромка перевернулся на спину и потянул Юлу за собой. Теперь уже Юла смотрела на Ромку сверху вниз — на его лицо, последнее время виденное только в воспоминаниях.

...Утро колыхало занавески. Форточка была открыта. Ромка спал. Юла копалась в своей сумке. Достала зубную щетку. Прошла в ванную. Открыла железный кран. Трубы глухо заурчали, но вода не текла. Юла вздохнула. Завинтила кран обратно.

На кухне стояли чашки, валялись упаковки от быстрой еды... На подоконнике Юла нашла бутылку минеральной воды. Юла взяла бутылку и вернулась в ванную. Выдавила пасту на щетку, открыла крышку бутылки. «Пш» — раздался типичный звук открываемой бутылки... Юла замерла, посмотрела на бутылку — вчера, в электричке, тот мужик — «пш»... — такой же звук. Думая о звуке, Юла стала чистить зубы, глядя на себя в зеркало. Отхлебнула от бутылки, прополоскала и выплюнула. Посмотрела в раковину.

Юла сидела напротив кровати. Смотрела на Ромку. Смотрела. Потом встала, надела куртку. Взяла сумку и пошла к двери. Вышла.

Как только хлопнула дверь, Ромка открыл глаза. Сглотнул. Полежал так немного. Повернул голову.

Юла шла прочь от подъезда. Тихий ветер. Пустота. Так рано никого еще не было. Сумка на плече. Вдруг сзади раздался крик: «Юля!» Юла вздрогнула и обернулась. Ромка бежал в наспех наброшенной куртке. Юла смотрела, как Ромка, приближаясь, все увеличивается в размерах, пока не стал выше нее на положенные семь сантиметров. Ромка почти не запыхался. Пауза.

— Ты паспорт забыла.

Ромка протянул Юле паспорт.

Она взялась за красную обложку — и на секунду этот паспорт связал их — они держались за оба его конца. А потом паспорт остался у Юлы в руке. Она спрятала его в сумку.

— Спасибо.

Они стояли еще рядом, зная, что никогда не будут вместе. Они улыбнулись друг другу. И, успокоенные, разошлись в разные стороны, даже не оборачиваясь, — продолжать жить.

S U M M A R Y

Time of Che
Cannes-2008. Round table talk. Contributors: Evgeny Gusyatinsky, Daniil Dondurei, Nina Zarkhi, Lev Karakhan.

Evgeny Gusyatinsky
Rules of a game
Review of Laurent Cantet's ENTRE LES MURS (THE CLASS) (France).

Nina Tsyrkun
Drama by seaside
Review of Nuri Bilge Ceylan's THREE MONKEYS (France — Italy — Turkey).

Anton Dolin
Brotherhood of oven
Review of LORNA'S SILENCE by Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne (Belgium — Gr. Britain — France).

Elena Plakhova
Political installation
Reviews of Matteo Garrone's GOMORRA (Italy) and Paolo Sorrentino's IL DIVO (Italy — France).

Larisa Malyukova
In the mode of «eclaire»
Review of Ari Folman's WALTZ WITH BASHIR (Israel — France — Germany — USA).

Andrei Plakhov
Endless revolution
Review of Steven Soderbergh's CHE (USA — Spain).

Fuad Abdullayev
No worse — no better

Aleksandre Khramchikhin
To be proud of PR

Personal rubrics.

Dustin Hoffman:
«People on screen are only shadows...»
Interview by Elliot V. Kotek.

Dmitry Komm
Beauty of dream and nightmare
American musical: evolution of genre. Vincente Minnelli.

Andrei Fomenko
Stereophotography
From history of phototechnology.

Kirill Razlogov
A certain point of view?
Cannes-2008, competition of debuts.

Dmitry Desyaterik
«Be realists — demand impossible!»
On the eve of May-1968. WEEK END by Jean-Luc Godard.

Catherine Deneuve
Two personal (and above) interviews
Catherine Deneuve — Sean Penn. Catherine Deneuve — Roman Polanski.

Luc Dardenne
The overside of images
Excepts from the diary.

Kira Bogoslovskya, Svetlana Solntseva
Construction of «serial realities»
Demand and supply. Sociological analysis.

Gennady Shpalikov
Experience of wastes
Applications for script. Published by Ella Korsunskaya.

Anastasia Palchikova
Face to face
Script.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

08-42157

30 ОКТ 2008

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»
(телеканал «Домашний»)

телеканала ТНТ

Группы компаний GP

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России,
Министерство культуры РФ,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Анастасия Дементьева, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Макет: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Дизайн и компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 8.08.08. Подп. к печати 20.08.08
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,85
Заказ 0668. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2008

НОВЫЙ КОМЕДИЙНЫЙ СЕРИАЛ

ДАЧА

ТНТ

с 25 августа

Реклама
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Л.АННИНСКОГО, А.АРТЮХ, Н.БАЛАНДИНОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Г.ДАРАХВЕЛИДЗЕ, М.ДРОЗДОВОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, К.РАЗЛОГОВА, И.СУКМАНОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Актуальное кино — не снимать!
Новый автор: реальность без посредников
Неигровое кино — ресурс игрового

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КИНОТАВР-2008
МОСКВА-2008

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДЖОН КАССАВЕТЕС
МАЙКЛ ПАУЭЛЛ
АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Артхаус — кино для профессионалов
Почему государство не помогает артхаусу?
Русское кино: глядя из Европы

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ТАКЭСИ КИТАНО
ЛЮК ДАРДЕНН

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Теленовости: в технике «большого рассказа»
Культура на телевидении

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Дневники Ролана Быкова
Людмила Голубкина: оттепель на «Мосфильме»

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Юрий Арабов. ЧУДО
Ипполита Купреянова. ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛКОН